

#1
S. 10000 LAR

ЧАПЛИН

АКАДЕМИЯ НАУК СССР

ИНСТИТУТ ИСТОРИИ ИСКУССТВ

ФИЛЬМЫ 1914—1923 гг.

Зарабатывая на жизнь
Детские автомобильные гонки
Необыкновенно затруднительное
положение Мэйбл
Между двумя ливнями
Кино-Джонни
Танго-путаница
Его любимое времяпрепровождение
Жестокая, жестокая любовь
Лучший жилец
Мэйбл за рулем
Двадцать минут любви
Застигнутый в кабаре
Застигнутый дождем
Деловой день
Роковой молоток
Ее друг бандит
Нокаут
Деловой день Мэйбл
Семейная жизнь Мэйбл
Веселящий газ
Реквизитор
Лицо на полу бара
Отпуск
Маскарадная маска
Его новая профессия
Транжиры
Новый привратник
Эти муки любви
Тесто и динамит
Нахальный джентльмен
Его музыкальная карьера
Его место для свиданий
Прерванный роман Тилли
Состоявшееся знакомство
Его доисторическое прошлое
Его новая работа
Ночь напролет
Чемпион
В парке
Бегство в автомобиле
Бродяга
У моря
Работа
Женщина
Банк
Зашанхаенный
Вечер в мюзик-холле
Кармен
Полиция
Тройная неприятность
Контролер универмага
Пожарные
Бродяга
Час пополуночи
Граф
Ссудная касса
За экраном
Скетинг-ринг
Тихая улица
Лечение
Иммигрант
Искатель приключений
Собачья жизнь
Облигации
На плечо!
Солнечная сторона
Удовольствия дня
Малыш
Праздный класс
День получения
Пилигрим
Парижанка

ОЧЕРК
РАННЕГО
ПЕРИОДА
ТВОРЧЕСТВА

Г. А. А В Е Н А Р И У С

ЦАРЛЬЗ
СПЕНСЕР
ЧАПЛИН

ИЗДАТЕЛЬСТВО АКАДЕМИИ НАУК СССР

ОТВЕТСТВЕННЫЙ РЕДАКТОР

С.С. ГИНЗБУРГ





Г.А.АВЕНАРИУС И ЕГО КНИГА О ЧАПЛИНЕ

Самая молодая область науки об искусстве — киноведение — находится лишь в стадии становления. Даже самое ее название или наименование профессии человека, занимающегося ею, — киновед — подчас вызывает недоумение и воспринимается лишь по аналогии: востоковед, искусствовед, литературовед, театровед. И это неудивительно. Свой метод молодая область искусствоведения, занимающаяся изучением общественных функций и выразительных средств, истории и теории кино, пока еще строит на опыте смежных искусств. Предмет киноведения — кино насчитывает немногим более шестидесяти лет существования.

Но, несмотря на свою молодость, искусство кино уже выявило свою специфику, уже разработало свои выразительные возможности, уже создало неумирающие произведения, шедевры, волнующие миллионы сердец, уже выдвинуло художников, заслуживших всемирную славу. В. И. Ленин видел богатейшие возможности кино и еще в 1922 году, в беседе с А. В. Луначарским, назвал кино важнейшим из искусств. С тех пор кино несказанно выросло и обогатилось, оно приобрело звук, затем цвет, приобретает объем, разрушает видимые рамки экрана. Произведения киноискусства — фильмы охватывают многомиллионные аудитории, легко преодолевают политические, географические и языковые границы. Средствами кино пропагандируются и получают массовые аудитории произведения литературы, театра, музыки, изобразительных искусств, достижения современной науки, события жизни народов... Уже нет, вероятно, уголка земли, куда не проникло бы кино.

Имена деятелей киноискусства имеют неслыханную популярность. Правда, подчас это — шумная и быстротечная слава модных кинозвезд, вспыхивающих и гаснущих без заметного и, во всяком случае, без плодотворного влияния на культуру человечества. Но все чаще и чаще имена талантливых, прогрессивных, серьезных кинематографистов, подлинных художников, становятся вровень с именами ученых, писателей, музыкантов, живописцев. Среди таких деятелей кино — уже называемых классиками киноискусства почетное место занимают имена советских мастеров — Эйзенштейна, Пудовкина, Довженко и многих других.

Уже становится невыполнимой задача перечисления славных кинематографических имен. Ведь рядом с изобретателями кинематографа французом Луи Люмьером и американцем Т. А. Эдисоном становятся изобретатели звука, цвета, стереоскопии, многочисленных технических, физических, химических, оптических усовершенствований. Рядом с именами французских режиссеров Рене Клера и Марселя Карне, звучат имена итальянцев Росселини и де Сика, немцев Пабста и Ланга, датчанина Дрейера, японца Куросава, шведа Штиллера, англичанина Грирсона, американцев Гриффита, Штрогейма, Джона Форда... Но самой большой популярностью пользуется, пожалуй, великий комедийный артист и режиссер Чарльз Спенсер Чаплин.

Художественное творчество мастеров киноискусства порождает значительную литературу. В странах капиталистического Запада литература эта носит главным образом сенсационный, рекламный и развлекательный характер. В Советском Союзе и в странах социалистического лагеря развивается серьезная критика, анализирующая и популяризирующая фильмы. Из такой кинокритики и рождается киноведение — молодая искусствоведческая наука о кино, его видах, о фильмах, о людях их создающих. В киноведении уже намечаются различные русла: теория кино зиждется сейчас главным образом на трудах творческих работников — кинорежиссеров, кинодраматургов. Советские кинорежиссеры Эйзенштейн и Пудовкин, много лет проработавший в СССР венгерский кинодраматург Бела Баллаш, французский режиссер Рене Клер и драматург Луи Деллюк сделали очень много для понимания специфики и выразительных средств, законов построения и секретов воздействия произведений киноискусства. Рядом с теорией кино рождается и история кино: советскому читателю известны работы французского историка-коммуниста Жоржа Садуля; богатые по материалу, глубокие по своему идейному содержанию исторические труды создали американец Джекобс, итальянец Лидзани, поляк Ежи Теплиц, советские искусствоведы Н. М. Иезуитов и Н. А. Лебедев.

Автор предлагаемой вниманию читателя книги — Георгий Александрович Авенариус (1903—1958) — принадлежит к старшему поколению, к зачинателям и организаторам советского киноведения, советской истории киноискусства.

Г. А. Авенариус с юных лет был связан с кинематографией, на практике освоил многие кинематографические профессии, много лет посвятил преподаванию различных кинематографических дисциплин. Выходец из русской интеллигентской среды, он все свои обширные знания, творческие способности и организационные навыки безраздельно отдал любимому искусству — кинематографии.

В 1926 году Г. А. Авенариус закончил Одесскую актерскую студию Общества друзей советского кино и начал сниматься в небольших ролях в картинах Всеукраинского кино-фотоуправления. Высокий, угловатый юноша с застенчивой улыбкой изображал и римского центуриона в «Спартаке» (1926), и лихого запорожца в «Тарасе Трясило» (1926), и американского безработного в «Джимми Хиггинсе» (1927). Искусство перевоплощения под руководством старых, опытных, но довольно небрежных режиссеров-профессионалов И. Перестиани, П. Чардынина не очень увлекало молодого актера, гораздо привлекательней казалась кинематографическая техника: стрекочущий аппарат, слепящие прожектора, таинственный свет лабораторий. Снимаясь для денег, Авенариус учился на операторском факультете Одесского кинотехникума, который и окончил в 1930 году. Преподаватели факультета поощряли практические работы студентов, и Авенариус проработал ассистентом кинооператора по многим картинам, в том числе по «Звенигоре» А. Довженко. Исключительной памятью, богатой эрудицией и огромной работоспособностью молодой оператор заинтересовал профессора Балла, который и привлек его к педагогической работе во вновь организованном Киевском киноинституте.

Как в каждом молодом деле, отсутствие порядка восполнялось там инициативой и энтузиазмом. От преподавания сенситометрии, цветоведения, общей техники Авенариус легко переходит к руководству актерской студией и режиссерскими курсами.

Но постепенно выявляются и его основные интересы. Систематически собираемые материалы по теории и истории кино выливаются в курс истории и теории советского и зарубежного кино, который Авенариус с большим успехом читает на пяти факультетах Киевского киноинститута в 1932—1936 годах. Одновременно в печати появляются и первые теоретические работы: «К методологии определения киножанров» (журнал «Пролетарское кино», № 10 и 11, 1931 г.), «Монтажные теории Эйзенштейна», «Экспрессионизм в советском кино» (обе на украинском языке в журнале «Кино», 1932—1933 гг.) и другие.

Первые работы по истории кино были опубликованы Г. А. Авенариусом на украинском языке в журнале «Радянське кино» в 1935—1936 годах. Одни из них носили обзорный характер («Сорок лет кинематографа», «К истории развития украинской комедии»),

другие — монографический («Проблема художественного образа в фильмах А. П. Довженко», «Рене Клер»). Тогда же появилась и первая работа Авенариуса о Чаплине («Творческий путь Чарли Чаплина» — «Радянське кино», № 8, 1936, стр. 17—24).

Работы молодого искусствоведа привлекли внимание кинематографической общности. Декан сценарного факультета Всесоюзного института кинематографии в Москве проф. В. К. Туркин, заведующий кафедрой режиссуры проф. С. М. Эйзенштейн и заведующий кафедрой истории кино проф. Н. М. Иезуитов приглашают Авенариуса в Москву, во ВГИК, где в 1936—1941 годах он создает свой фундаментальный курс истории зарубежного кино и пишет ряд искусствоведческих исследований.

Именно в эти годы, следующие за всенародным успехом фильма «Чапаев» (1934), за широко отмеченным всей страной пятнадцатилетним юбилеем советского кино (1935), в годы, ознаменованные появлением таких фильмов, как «Трилогия о Максиме» (1934—1938), фильмы о Ленине (1937—1939), о Щорсе (1939), о Петре I (1937—1938), об Александре Невском (1938), о Богдане Хмельницком (1941), а также многочисленных картин о советских патриотах — строителях социализма, в годы победы метода социалистического реализма — добивается своих первых успехов и молодое советское киноведение. Крупнейшие советские художники и теоретики, группируясь в основном во Всесоюзном институте кинематографии (ВГИК), создают основы теории и истории кино.



Г. А. Авенариус

С. М. Эйзенштейн стенографирует свой блистательный курс кинорежиссуры, отдельные положения которого находят воплощение в статьях «Монтаж 1938», «Вертикальный монтаж», «О строении вещей». В. К. Туркин выпускает книгу «Драматургия кино», сложившуюся из его многократно прочитанных курсов. А. Д. Головня разрабатывает курс операторского искусства, позднее изложенный в книге «Свет в искусстве оператора». Н. М. Иезуитов работает над «Историей советского киноискусства», Е. М. Голдовский — над курсом кинотехники, Л. В. Кулешов выпускает свои «Основы кинорежиссуры» — первое популярное руководство по основным специфическим средствам киноискусства.

Бесспорно, во всех этих книгах, курсах, рукописях, статьях было немало промахов, ошибок, недостатков. Эти огрехи не скрылись от современной критики, подробно и сурово обсуждавшей все работы. Еще заметнее они сейчас. Но именно сейчас, через 20 лет после «периода бури и натиска» советского киноведения, когда советское киноискусство обогатилось новым творческим опытом, стали особенно хорошо заметны достоинства, новаторский характер, смелость, идейность, содержательность большинства названных трудов. Борясь за идейное, народное, правдивое киноискусство, его первые советские теоретики и историки, руководствуясь марксистско-ленинским методом, опираясь на опыт литературы и смежных искусств, бесстрашно проникали в неизведанные закономерности нового, массового, синтетического искусства кино, осваивали его уже всенародно признанные достижения.

Г. А. Авенариус был младшим современником и, во многом, учеником этих пионеров киноведения. Активно, увлеченно работая под их руководством, он, в свою очередь, воспитывал собственных учеников, заботился о новых поколениях киноведов. И сейчас каждый советский киновед, кинокритик, подавляющее большинство творческих работников и многие квалифицированные зрители, любители киноискусства помнят, как много дали им лекции, книги и статьи Авенариуса.

В 1937—1941 годах были опубликованы следующие работы Авенариуса, являющиеся частями читанного им во ВГИКе курса: «Очерки по истории зарубежного кино. Гриффит. Чаплин. Инс и его школа. Штрогейм» (журн. «Искусство кино», № 5, 6, 1939), «Социальный фильм в Америке», «Уильям Дитерле», «Американская кинокомедия», «Американский киносценарий», «Музыкальные фильмы на Западе» (печатались в журналах «Искусство кино», «Советский экран», «Интернациональная литература»). В 1939 году вышла его книга «Жан Ренуар», о прогрессивном французском кинорежиссере, прошедшем сложный путь от формалистических экспериментов группы «Авангарда» до глубоко реалистических фильмов, идейно связанных с деятельностью Народного фронта. В газетах печатались рецензии Авенариуса на зарубежные картины.

Работы Авенариуса отличаются, прежде всего, обилием фактического материала, острыми сопоставлениями произведений западных киномастеров с их философскими и эстетическими поисками, резким, а порой и саркастическим разоблачением ошибок и заблуждений, порождаемых буржуазной идеологией.

Огромная, поистине удивительная память, которой обладал Г. А. Авенариус, знание основных европейских языков (которыми он постоянно и прилежно занимался) и, наконец, превосходное собрание книг, журналов, рукописей и вырезок по вопросам кино на всех языках мира (это собрание он неустанно пополнял в

течение всей своей жизни) сделали Г. А. Авенариуса признанным авторитетом, лучшим советским специалистом по истории зарубежного кино. Литературная и педагогическая деятельность не истощала его трудолюбия и энергии. С 1939 года до конца жизни он работал по собиранию, систематизации, хранению, описанию и фильмографической обработке зарубежных картин. Его трудами создан фонд, историческая ценность которого должна быть приравнена к лучшим мировым библиотекам и музеям. Коллекция зарубежных кинокартин, собранных Госфильмофондом при научном руководстве Авенариуса, принадлежит к лучшим собраниям мира.

Трудный для советского киноискусства период 1948—1952 годов, когда производство художественных фильмов ограничивалось десятью — пятнадцатью единицами, что не могло не сказаться и на очевидном застое в кинокритике и киноведении, не прервал, однако, научной деятельности Г. А. Авенариуса. Резкая и не во всем справедливая критика его работы о французском «Авангарде» и его курса истории зарубежного кино были восприняты им творчески. Начиная с 1950 года, в журнале «Искусство кино» и в газете «Советская культура» появляется цикл его статей, направленных против реакционного крыла американского кино: «Философия Голливуда», «Школа насилия и убийств», «Эстетика Голливуда», «Легион благопристойности одобрил», «Голливудские прорицатели смотрят в будущее», «Кино латиноамериканских стран в борьбе с Голливудом». Кроме этих острых, публицистических статей, вылившихся в труд «Американское кино на службе реакции», Г. А. Авенариус публикует несколько интересных работ об отношении к кино крупнейших деятелей культуры: «Произведения Л. Н. Толстого на зарубежном экране» (1953), «Федор Шаляпин перед киноаппаратом» (1955), «Бернард Шоу и кино» (1956).

Особенно плодотворно работал Г. А. Авенариус после XX съезда КПСС, когда перед советским киноискусством встали новые задачи, когда производство советских фильмов возросло до 100 в год, когда умножились и укрепились международные связи советских киноработников. В этот период работа известного советского киноведа шла по многим направлениям.

По московскому и киевскому телевидению Г. А. Авенариус прочел цикл лекций о зарубежном кино, сопровождаемых демонстрацией фрагментов из кинофильмов. Советские телезрители с нетерпением ожидали появления на экране высокого, худощавого, седого человека, спокойно, деловито, с тонким, сдержанным юмором рассказывающего о творческих путях знаменитых кинорежиссеров и актеров, глубоко, а подчас и зло разбирающего их произведения, свободно и остроумно комментирующего отрывки из фильмов. Телепередачи Авенариуса «Из истории зарубежного кино» пользовались очень большим успехом. Кроме телевизионных передач, Г. А. Авенариус прочел в разных городах множество публичных лекций.

Подавляющее большинство книг по киноведению зарубежных авторов появилось в советских издательствах под редакцией, с предисловиями и комментариями Г. А. Авенариуса. Луджи Кьярини «Сила кино», Анри Мерсийон «Кино и монополии США», Эрнест Линдгрэн «Искусство кино» и, наконец, обе «Истории кино» Жоржа Садуля — краткая, однотомная, и фундаментальная, многотомная, — все это было тщательно научно обработано, исправлено, дополнено и прокомментировано Г. А. Авенариусом. В книге Ж. Садуля «Жизнь Чарли» — кроме примечаний —

Авенариус поместил подробнейшую фильмографию (хронологический список фильмов с указанием имен всех творческих работников) и «Основные даты жизни и творчества Чарльза Чаплина».

Творчество величайшего комика современности было основной темой искусствоведческих работ Г. А. Авенариуса. Мы указали одну из его первых, еще на украинском языке, статей о Чаплине. За ней последовали статьи 1939, 1940, 1945, 1955, 1957 годов. Последняя статья Г. А. Авенариуса, напечатанная уже посмертно в № 11 журнала «Советский экран» за 1958 год, называлась «Чарли Чаплин опять на нашем экране».

Предлагаемая вниманию читателей книга Г. А. Авенариуса «Чарльз Спенсер Чаплин. Очерк раннего периода творчества» является, таким образом, плодом всей жизни советского киноведа. По его замыслу, эта книга — лишь первый том большого двухтомного исследования всего творческого пути Чаплина. Она писалась в основном в 1955—1957 годах, на основании материалов, разработанных автором примерно за двадцатилетний период. По полноте, глубине и всесторонней разработке материала книга Авенариуса — знаменательное явление в советском киноведении. Чтобы лучше оценить ее значение, коснемся, вкратце, советской литературы о Чаплине.

О Чарльзе Чаплине существует большая литература на всех европейских языках. И это естественно. Поразительный талант Чаплина делает неумирающими его даже самые ранние, наивные и примитивные фильмы. Чеканная разработка комедийных трюков, неожиданно и вместе с тем закономерно построенные сюжеты, острые и подчас очень горькие мысли, заключенные в забавную форму комедии, и, главное, глубокий гуманизм, воинствующая человечность творчества Чаплина привлекают к нему множество исследователей и критиков. Однако стопка серьезных книг о нем теряется в горах литературного мусора.

Американские репортеры бесстыдно вламывались в личную жизнь Чаплина, пользуясь его бракоразводными процессами, или с завистливой развязностью подсчитывали его доходы. Английские искусствоведы со скучной добросовестностью описывали и классифицировали его приемы и трюки. Немецкие эстетиксы пытались сделать его тросточку, ботинки и котелок атрибутами очередного «изма» самоновейшей идеалистической философии. Французские поэты и художники понимали искусство Шарло тоньше всех. Но страсть к пышным эпитетам и неуловимым ассоциациям лишала их изысканные брошюры искусствоведческой ценности. С легкой руки Луи Деллюка и Фернана Леже, Жана Кокто и Анри Пулайя маленького человека в узкой визитке и необъятных штанах принято теперь сопоставлять и сравнивать с героями мировой литературы и даже всеобщей истории.

В Советском Союзе о Чаплине издано несколько книг. В первом сборнике под редакцией Виктора Шкловского (1925) люди, издавшие фильмы Чаплина, восторженно и старательно описывали их. Сам Шкловский в своей статье пошел несколько дальше: он сделал ряд острых замечаний об ироничности Чаплина и смело упрекнул его в однообразии комедийных приемов.

Советский кинокритик Ипполит Соколов выпустил в 1938 году книгу, в которой был обстоятельно описан весь творческий путь Чаплина, перечислены почти все его фильмы и комментированы основные его высказывания о комическом и о кино. Несмотря на то, что искусствоведческий анализ в этой книге неглубок, а некоторые

ее страницы выглядят механически собранными из разных, не всегда авторитетных источников, все же книга Соколова — одна из наиболее добросовестных и серьезных. Она имела большой спрос у советских читателей, хорошие отзывы за рубежом и благодарное одобрение самого Чаплина.

Следующим этапом советского «чаплиноведения» был сборник под редакцией С. М. Эйзенштейна и С. И. Юткевича (1945). Он состоял из больших по объему, но неравноценных статей, теоретически анализирующих метод Чаплина, а также из любовно отобранных заметок и интервью самого великого комедиографа. Обширное введение и подробная фильмография этого сборника были сделаны Г. Авенариусом. Книга эта имела большой резонанс и у нас и за границей. Некоторые рецензенты оценивали ее и аналогичную книгу о Д. У. Гриффите как начало науки о киноискусстве.

Однако, вчитавшись в сопоставления, описания и умозаключения авторов статей этого сборника, начинаешь испытывать что-то вроде головокружения. Каких только ассоциаций не вызвал маленький человек с грустными глазами и забавными усиками у своих высокоэрудированных исследователей! Каталогом сравнений хочется назвать некоторые статьи этого сборника.

С Дон Кихотом и с Санчо Панса, с Гамлетом и с Одиссеем, с Христом, Фаустом, Раскольниковым и Швейком, с Жюльеном Сорелем и Жоржем Дюруа, с Евгением из «Медного всадника» Пушкина и лейтенантом Генри из «Прощай, оружие» Хемингуэя, с героями Синклера Льюиса, Шервуда Андерсена, Стейнбека, Милберна, Колдуэлла и некоторых других американских писателей, а также писателей неамериканских — Достоевского, Сю, Свифта, Гейне, Натана Аша, Маяковского — сравнил Чаплина один только М. Блейман.

Увлекаясь все больше, он сопоставлял не только по общности, сходству, но и по контрасту: «Если не бояться громких слов больших историко-литературных и, может быть, ни к чему не обязывающих параллелей, — писал Блейман на стр. 22—23, — можно сказать, что Чаплин делает современную «Одиссею» (!) с той только разницей, что герой ее ничем не похож (!) на умного, находчивого, хитрого, мужественно борющегося с опасностями героя Гомера».

Да, так можно сопоставлять все со всем! Лучше все же бояться и громких слов и ни к чему не обязывающих параллелей!

Но не побоялся их и Г. Козинцев. К набору литературных героев Блеймана он прибавил каталог героев фольклора: Панч, Карагез, Полишинель, Гансвурст, Кашпарек, Петрушка, Пьеро, Арлекин. За ними последовали английский клоун Гримальди и французский пантомимист Дебюро, мимы древней Греции и дивы венской оперетты, а далее снова Уленшпигель, Дон Жуан, Король Лир и даже племянник Рамо...

Неужели со всеми этими великими теньями в родстве маленький бродяжка в стоптанных огромных башмаках? И не объясняется ли поток аналогий и сравнений тем, что Чаплин несколько не похож ни на одного из перечисленных героев, что он настолько оригинален и самобытен, что анализировать его творчество очень трудно, а сравнивать всегда легче?

Анализируют творчество Чаплина в этом сборнике также и С. И. Юткевич и С. М. Эйзенштейн. Юткевич рассматривает Чаплина в связи с развитием высокого

искусства смешного, в связи с традицией идейной, реалистической комедии, идущей от Шекспира. И хотя некоторые его аналогии представляются нам искусственными, непосредственный анализ фильмов Чаплина «Цирк», «Золотая лихорадка», «Огни города» оригинален, точен, убедителен.

Еще дальше идет Эйзенштейн. Он находит ключ к пониманию комизма Чаплина. Свою статью он называет «Charlie the Kid» («Чарли — ребенок»). Это великолепное наблюдение. Огромное обаяние маленького человека во многом объясняется его ребячливостью. Как ребенок, Чарли — доверчив, легкомыслен, простодушен. Как ребенок, он бывает жесток. Его действия часто по-детски неожиданны и алогичны. Он и слаб и вместе с тем жизнеспособен — как ребенок.

Несмотря на неравноценность статей и изобилие спорных мест и положений, сборник 1945 года был действительно шагом вперед в мировом киноведении, чему немало способствовало высокое качество научно-вспомогательного и справочного аппарата, составленного Г. А. Авенариусом.

Помимо сборника хочется назвать еще несколько мелких работ: блистательные «эссе» и заметки Эйзенштейна (в газете «Кино»), спорную, но исполненную острой мысли главу о Чаплине в книге «Искусство кино» Б. Баллаша, тонкие «Мысли о Чаплине» Ю. Олеси, страстная публицистическая речь В. Пудовкина.

За последние годы в мировой литературе о Чаплине произошел переход от общих импрессионистических репортажей и эссе к толстым, основанным на множестве фактов монографиям. Книги Р. Минни «Чаплин — бессмертный бродяга» (Лондон, 1952), М. Бесси и Р. Флорей «Господин Чаплин или смех в ночи» (Париж, 1952), Т. Хуфф «Ч. Чаплин» (Нью-Йорк, 1954), Р. Пайн «Великий бог Пан» (Нью-Йорк, 1952) и, наконец, переведенная на русский и многие другие языки книга Жоржа Садуля «Жизнь Чарли» охватывают весь творческий путь великого артиста, сообщают множество фактов его биографии и свидетельств его друзей и сотрудников и тем самым претендуют на научную полноту. Последняя книга, живо написанная, но довольно поверхностная и лишенная серьезных критических обобщений, не принадлежит к лучшим работам Ж. Садуля — первоклассного историка кино.

Гораздо серьезнее исследование итальянца Глауччо Виацци «Чаплин в критике», содержащая исчерпывающую библиографию и фильмографию.

Мы позволили себе сделать этот (возможно, далеко не полный) обзор «чаплинианы» для того, чтобы показать, во-первых, что творчество Чаплина стало объектом обширнейшего и наиболее разработанного раздела мирового киноведения, во-вторых, что Г. А. Авенариус изучил и использовал огромный материал, опубликованный, по крайней мере, на десяти языках, и, в-третьих, что работа Авенариуса по полноте охвата материала превосходит все, написанное о Чаплине до сих пор.

Книга Авенариуса отражает два этапа работы советского исследователя над творчеством великого комика. Первый этап — собирание и обобщение материала. Он представлен в разделах «Фильмография» и «Библиография».

Этот раздел состоит из 1) самой полной (гораздо более полной даже, чем американская) фильмографии и 2) библиографии на шести языках, включающей как все опубликованные статьи самого Чаплина, так и все основные работы о нем.

Этот раздел подкупает своей полнотой, солидностью, четкостью.

Второй этап работы Авенариуса над творчеством Чаплина — описание и анализ творческого пути — охватывает лишь ранний период от рождения (1889), первых уличных выступлений (1893) и первых фильмов (периода «Кистоун», 1914) до «Парижанки» (1923). Таким образом, из 82 фильмов Чаплина охватывается 74, из которых 70 короткометражных. За пределами книги оказались два полнометражных немых фильма («Золотая лихорадка» и «Цирк») и шесть полнометражных звуковых («Огни города», «Новые времена», «Великий диктатор», «Месье Верду», «Огни рампы» и «Король в Нью-Йорке»). Анализ этих картин должен был составить третий и последний раздел многолетнего труда.

Конечно, ограниченность материала книги несколько снижает ее ценность, однако характеристика комедийного метода Чаплина, его творческий портрет, основные принципы его творчества отчетливо вырисовываются и так.

Глава первая, касающаяся докинематографического пути Чаплина, стоила автору наибольшего труда. Он выявил множество неизвестных фактов биографии — в старых английских и американских журналах, в работах о цирке, мюзик-холле, в очерках о быте Лондона конца XIX века.

Вторая глава посвящена периоду «Кистоун» (1914). В ней разбираются фильмы режиссеров Г. П. Лермана и Мак Сеннетта, с участием Чаплина, а также первые режиссерские опыты самого Чаплина. Глава содержит весьма интересные характеристики создателей жанра «американской комической» — Мак Сеннетта, актеров Бена Тюрпина, Фатти, Мэйбл Норман и других, а также сравнительный анализ двух главных масок раннего Чаплина: Чейса и Чарли. Весьма интересно прослежены накопление различных черт этих героев, их модификация, развитие.

Может вызвать возражение читателей метод включения в текст книги покадровой записи фильмов, сделанной Г. А. Авенариусом. Покадровая запись точно передает внешнее действие фильма, однако для передачи художественного, комедийного существа она слишком протокольна, суха. Несмотря на то, что Г. А. Авенариус сделал все покадровые записи очень точно, всячески стараясь передать юмор, все же образ Чарли подчас теряется. Свободный литературный пересказ фильма (которым тоже пользуется автор) читается легче, лучше передает юмор. Точная же, покадровая запись вызывает к фантазии читателя, дает ему как бы канву, как бы крохи фильма.

Как всякое искусствоведческое исследование, книга Авенариуса может вызвать и некоторые возражения, несогласие читателя. Так, например, не всегда точны сравнения комедийных приемов и поиски источников чаплинских трюков в предшествующих фильмах. Так, прием противопоставления неприглядной действительности сном был использован не только в старом фильме «Сон бродяги» фирмы «Любин», но и во многих произведениях фантастической, юмористической и приключенческой литературы.

Глава третья освещает периоды работы Чаплина в фирмах «Эссейн» (1915—1916) и «Мьюзуэл» (1916—1917). Многие ее страницы посвящены общей характеристике американского кино тех лет.

Эта общая характеристика, пожалуй, слишком сурова. Г. А. Авенариус считает, что медленно шел к реалистическому познанию и отражению противоречий капитализма в американском кино один только Чаплин. Реалистическое в своей

основе творчество Гриффита и Инса он несколько односторонне определил как слащавый, слезливый гуманизм. В реализме отказано и всем другим американским режиссерам, зато эксцентрические опыты Чаплина слишком сильно названы «реалистическими замыслами». На самом деле к реализму Чаплин пришел позднее.

Нельзя согласиться и с тем, что счастливые концы некоторых картин Чаплина Г. А. Авенариус обязательно оценивает как «пародийные» и «иронические». Творчество Чаплина жизнерадостно, и счастливые концы не всегда противоречат задаче критики капиталистического общества.

Глава четвертая, посвященная анализу фильмов «Ферст Нейшенел» (1918—1922), — это наиболее зрелая, сильная глава книги. Весьма интересен анализ великолепных фильмов «Малыш», «Пилигрим» и «На плечо!». Авенариусу удается и воссоздать художественные образы этих шедевров Чаплина и полно раскрыть их идейное разоблачительное, воинствующее содержание.

И, наконец, глава пятая посвящена анализу замечательной драмы «Парижанка» и обзору литературы, дающей общую характеристику творчества Чаплина.

На фоне произвольных, импрессионистических, а зачастую и просто неверных характеристик, принадлежащих буржуазным искусствоведам, полная, ясная характеристика Авенариуса выглядит особенно убедительно. Конечно, можно кой в чем спорить и с ней. Так, Г. А. Авенариус слишком категорически отстаивает безупречность чаплинского реализма. В раннем творчестве Чаплина несомненны формалистические элементы, идущие от мюзик-холла, ревю («Работа», «Час пополудни»). Может быть, следовало бы отчетливее показать, как развивалось творчество Чаплина по мере победы реалистических черт над формалистическими влияниями. Но и сделанное советским исследователем резко выделяет его труд из множества работ буржуазных «чаплинистов». Работе Авенариуса совершенно чужд антинаучный, сенсационный тон большинства буржуазных книг о Чаплине. Она совершенно не касается перипетий личной жизни, финансового положения, семейных дразг великого артиста. В ней восторженно описано его искусство, его творчество.

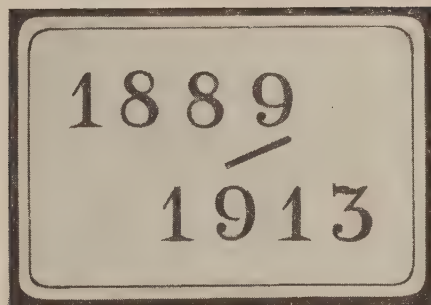
Безвременная кончина прервала плодотворную и разностороннюю деятельность Г. А. Авенариуса. Публикуемая книга не прошла окончательной редакции автора. Поэтому в тексте возможны отдельные ошибки и неточности. Это, однако, ни в какой мере не снимает научной ценности предлагаемой монографии. Второй ее том о Чаплине остался недописанным. В планах, заметках, черновиках осталось много ценных киноведческих работ. Наиболее завершенные из них, несомненно, будут опубликованы. Почти завершена и должна быть напечатана страстная, политически целеустремленная публицистическая книга Авенариуса об американском кино на службе реакции.

В молодую еще только формирующуюся науку о киноискусстве Г. А. Авенариус сделал большой вклад. Собранные и обработанные под его научным руководством коллекции зарубежных фильмов Госфильмофонда являются уникальным, ценнейшим памятником мировой культуры. Десятки учеников, тысячи читателей и миллионы слушателей никогда не забудут его эрудиции, его глубокой любви к искусству.

Р. ЮРЕНЕВ

ГЛАВА

ПЕРВАЯ



Родители Чаплина. Детство Чарли. Его выступления на лондонских тротуарах. Чаплин — участник детского танцевального ансамбля Джексона. Участие Чарли в конкурсе исполнителей клоунов. Дебют Чаплина в театре «Ипподром» (1910). Выступление в передвижных театрах, театре герцога Йоркского (пьеса «Затруднительное положение Шерлока Холмса»). Первый контракт Чаплина с ансамблем «Casey's Court Circus». Чаплин и английский мюзик-холл. Английские клоуны: Денни Лейно и Литтл Тич, мастерство которых оказало влияние на творчество молодого Чаплина. Театр пантомимы Фреда Карно «Молчаливые птицы», его основные актеры, характер репертуара. Наиболее удачные роли Чаплина в театре Карно. Первые выступления Чаплина в кинематографе — судебный процесс между Карно и фирмой «Патэ». Гастроли театра Карно во Франции и США (1910—1913). Чаплин — премьер труппы Карно. Договор Чаплина с кинофирмой «Кистоун». Причины ухода Чаплина от Карно и эмиграции из Англии в США.



арльз Спенсер Чаплин родился 16 апреля 1889 г. в Лондоне на Кеннингтон Род, 287. Его родители — Чарльз Спенсер Чаплин-старший и Ханна Чаплин (по сцене Лили Герли), были эстрадными актерами. Мать выступала с песнями и танцами в различных театрах, в том числе в антрепризе известных композиторов, авторов популярных оперетт — Джилберта и Салливена. Отец — обладатель приятного баритона — был в середине 80-х годов очень популярен в лондонских мюзик-холлах. Ему неоднократно приходилось гастролировать в Европе, выступал он и в Нью-Йорке. В его репертуаре встречались и песенки, сочиненные им самим (например: «Девушка была молода и прелестна»). Сценическая карьера Чарльза Спенсера Чаплина закончилась трагически: он потерял голос, лишился ангажемента, стал пить и умер в 1894 г. в лондонском госпитале св. Фомы.

Ханна Чаплин вскоре после смерти мужа тяжело заболела. В 1896 г. она потеряла рассудок. Ее сыновья, Сид (род. в 1885 г.) и Чарли, вынуждены были самостоятельно зарабатывать на жизнь.

Чем только ни приходилось заниматься маленькому Чарли! Он торговал газетами, работал в парикмахерской, на заводе стеклянных изделий...

Творческие способности проявились у Чарли очень рано. Малышу было всего два года, когда он выучился чечетке у отца и исполнению эстрадных песенок у матери.

«Подобно Гримальди, — пишет Роберт Пайн, — он был актером еще до того, как научился ходить»¹.

В четыре года Чарли с братом начали исполнять песенки у дверей трактиров и пивных. Маленький Чарли особенно удачно имитировал популярного в те годы уличного певца Гаса Элена, исполняя песенку «Джек Джонс» из репертуара этого певца.

Следует отметить, что Эрнест Аугустус (Гас) Элен (1862—1937) среди уличных певцов (costers) Лондона был одним из наиболее демократичных и по манере исполнения, и по репертуару. Характеризуя реалистическую манеру Гаса Элена, один из лучших знатоков английского мюзик-холла Уилсон Дишер пишет, что «по сравнению с Эленом Литтл Тич — декадент, а Джордж Роби — футурист». Дишер указывает на несомненную близость облика «кокни»², создаваемого на эстраде Эленом, к героям Диккенса (например, Сэму Уэлеру из «Записок Пиквикского клуба»). Имитируя Гаса Элена, маленький Чарли тем самым перенимал и его реалистическую манеру.

Многие дети из трущоб Кеннингтона и Ламбета выступали на тротуарах в надежде заработать несколько пенни, но талантливые братья Чаплин были среди них

¹ Robert P a u n e. The Great God Pan. N. Y., 1952, p. 79. (Переводы источников сделаны автором книги).

² Кокни — типичный обитатель лондонских окраин.

наиболее удачливыми. В известной степени их успеху способствовали и своеобразные театрализованные пестрые костюмы. Один из биографов Чаплина, Р. Минни, приводит слова Сиднея Чаплина: «Моя мать скроила мне куртку из остатков своего жакета и своей старой бархатной кофты... Это было бы не так плохо, если бы эти опорки не были разноцветны. Я был очень огорчен, когда мальчишки называли меня «Йосифом в разноцветной куртке». Бедняге Чарли приходилось еще хуже. Он носил красные чулки своей матери и был известен на улице как «сэр Френсис Дрейк»³.

Маленькому Чарли, оставшемуся фактически безнадзорным сиротой, угрожало принудительное помещение в приют или в рабочий дом, что вряд ли оказало бы благотворное влияние на развитие его творческих задатков.

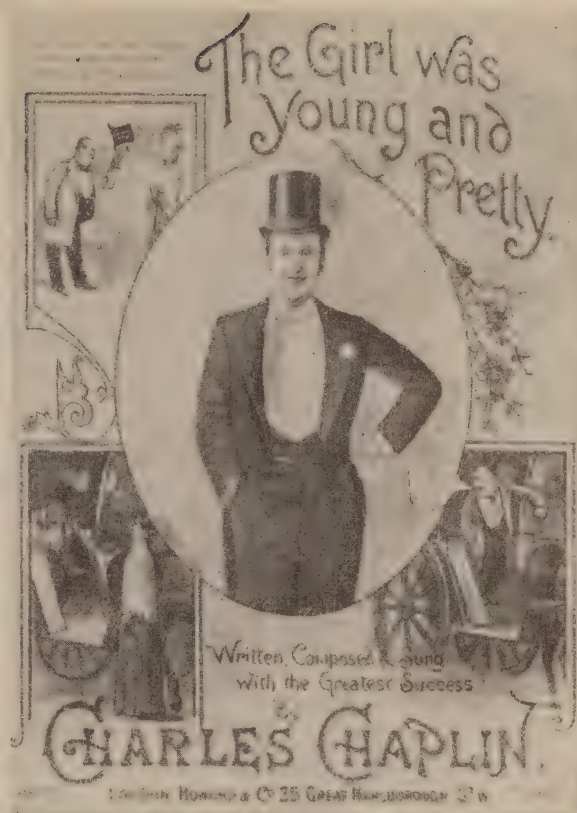
В 80-х годах методистский проповедник «генерал» Вильям Бутс создал своеобразную религиозно-филантропическую организацию, так называемую Армию спасения. Армия спасения развернула в ряде городов, в первую очередь в Лондоне, бурную деятельность среди городской бедноты. Применяя грубо сенсационные приемы, офицеры Армии спасения возродили, по словам Энгельса, «приемы пропаганды древнего христианства»⁴.

Помимо бесплатных столовых и ночлежек Армии спасения, в Лондоне существовали в те годы «Ассоциация английской церкви для помощи беспризорным детям», «Национальная ассоциация призрения сирот», а также пресловутый «Дом просветительных учреждений» д-ра Бернардо, в котором, помимо аудитории на 3 тыс. мест для проведения массовых популярных лекций, религиозно-нравственных бесед, сеансов волшебного фонаря, помещались вечерняя школа, «клуб благонравия» для девочек, «зал отдыха и забавы» для детей и пр. Кроме того, при многих лондонских школах существовали приюты для безнадзорных детей.

Весь этот сложный филантропический механизм был направлен, с одной стороны, на религиозное воспитание детей, с другой — на привитие им разнообразных трудовых навыков. В отдельных случаях администрация приютов и благотворительных учреждений прибегала к насильственному интернированию детей.

³ R. Minney. Chaplin. London, 1954, p. 9.

⁴ К. Маркс и Ф. Энгельс. Собрание сочинений, т. XVI, ч. 2, стр. 303.



Афиша выступлений Ч. Чаплина-отца

Чарли удачно избежал «отдачи на воспитание» (boarding out) и отправки в «Степни-хоуз», на фасаде которого красовалась многообещающая надпись: «No destitute child ever refused admission» (Ни один бесприютный ребенок не встретит здесь отказа).

Но все же ему неоднократно приходилось сталкиваться с различными филантропическими организациями, в частности он нередко посещал сеансы волшебного фонаря и так называемых туманных картин, организованные приходским священником. Чарли интересовался при этом отнюдь не благонамеренным библейско-евангельским репертуаром сеансов волшебного фонаря, а бесплатной чашкой кофе, выдававшейся по окончании сеанса.

Семилетний Чарли ненадолго все же попал в приют для бедных детей. Это кратковременное пребывание в приюте «Гануэл Резиденшнел Скул» (18.VI 1896—18.I 1898) не мешало ему продолжать свои уличные выступления.

Школьная учительница приюта мисс Э. М. Роджерс вспоминает о забавных проделках маленького Чарли, трюках и гримасах, которыми он забавлял класс.

«Любительские» выступления Чарли на лондонских тротуарах продолжались с 1893 по 1898 г. Находчивый малыш использовал в качестве бесплатного аккомпанемента для своих выступлений уличные шарманки и органчики...

Незатейливые мелодии, исполняемые уличными музыкантами, производили на маленького Чарли неотразимое впечатление. В своей книге «Мое путешествие за границу» Чаплин описывает свои первые музыкальные впечатления.

На Кеннингтон-Кросс он как-то услышал мелодию, исполняемую на кларнете в сопровождении гармоники. Эта мелодия исполнялась с таким чувством, что Чаплин, слушая ее, в первый раз в жизни осознал, что такое музыка. Мелодию эту Чарли запомнил надолго. Впоследствии оказалось, что эта была популярная песенка «Вереск и пчелка» («The Honeysuckle and the Bee»).

К 1898 г. относится кратковременное увлечение Чаплина цирком. «Впервые, — вспоминает он, — я побывал в цирке, когда мне было восемь лет. Это было в Миддлсборо... В то время я не находил ничего более прекрасного, чем клоун Лапэн. Признаюсь, что это он внушил мне желание быть похожим на него. Как я его любил и восхищался им! Представьте себе его со щеткой и с кастрюлей, отряхивающего с себя какую-то воображаемую пыль. Он вызывал такие взрывы хохота у публики, что весь город стремился посмотреть на него. Его популярность производила на меня огромное впечатление... В те времена клоунские антре были построены на экспромтах. Выходя на сцену, он никогда не знал, что будет делать, но импровизировал с захватывающей силой. Вся программа держалась на нем одном. Он в равной мере был прекрасным жонглером, наездником, акробатом, мимом. Бывало, он вскакивал на лошадь и в течение нескольких кругов по арене показывал зрителям целую драму: он любит, ревнует, убивает соперника и, закованный в кандалы, идет в тюрьму. Я находил это великолепным, и у меня не было другого желания, как подражать ему...»⁶

Девятилетний Чарли решил идти в цирк учиться акробатическому искусству. «...Я стал учеником акробата, — вспоминал он впоследствии. — Вы знаете, что

⁶ Чаплин. Как заставить людей смеяться. — Сб. «Чарльз Спенсер Чаплин». М., 1945, стр. 181.

такое жизнь ребенка-акробата. Каждый день его жизни представляет собой ужасную драму. Сколько упражнений должен он проделать, сколько раз повторить и сколько раз рискует он переломать кости, пока достигнет совершенства...

Одно из упражнений мне не удалось. Я должен был проделать номер, состоящий в следующем: я становился на пальцы ног акробата, и он подбрасывал меня в воздух. Я же должен был выполнить опасное двойное сальто в воздухе и, разумеется, стать на ноги. Но акробат бросил меня слишком высоко, я не выполнил прыжка как следует, упал, шаром прокатился по опилкам и сломал себе большой палец. Если бы мне удалось это опасное двойное сальто, вероятно, я остался бы до конца моих дней в цирке... Один опасный прыжок отвратил меня от «мира опилок»⁶.

После неудачного дебюта в Миддлсборо Чарли, разочаровавшийся в цирке, возвратился к своим выступлениям на тротуарах Кеннингтон-Кроса.

Театральная карьера Чаплина началась в возрасте 9 лет в 1898 г., когда его очередное хореографическое выступление на улице привлекло внимание некоего Джексона, школьного учителя из Ланкашира. Джексон еще до этого долгое время носился с идеей организации детского танцевального ансамбля. Маленький Чарли был им использован для осуществления этого замысла.

Ансамбль был назван «Восемь ланкаширских парней» («Eight Lancashire Lads») и состоял из Чарли, пяти сыновей Джексона и двух его дочерей, переодетых мальчишками...

Чарли отправился с Джексоном на север, ансамбль кочевал из одного помещения в другое. Это обеспечило Чарли работу в течение двух лет и приносило его семье регулярный, хотя и скудный заработок.

Двухлетнее пребывание в танцевальном ансамбле Джексона значительно повысило исполнительское мастерство маленького Чарли. Об этом свидетельствует случай на конкурсе любителей клогданса (танец в деревянных башмаках), организованном в 1900 г. в «Кентербери Мюзик-Холл» на Вестминстер Бридж-Род. Объявлен был и приз — 5 фунтов.

Узнав о конкурсе, Чарли решил принять в нем участие. Его выступление вызвало овации присутствующих. В заключение он исполнил танец, именуемый профессионалами «нервная дрожь». Этот танец требовал от исполнителя большой техники и долговременного тренажа. Маленький виртуоз был уверен в том, что пятифунтовая кредитка достанется ему.

Однако выступавший в качестве арбитра отец эстрадной актрисы Весты Виктории отнесся к Чарли с недоверием. Будучи сам чемпионом клогданса, он не мог



Ч. Чаплин в детстве (11 лет)

⁶ Там же.



«Восемь ланкаширских парней»
(в центре во втором ряду — Чаплин)

не заметить, что исполнение малыша было значительно выше обычного любительского уровня. Отведя мальчика в сторону, он спросил:

— Чем ты занимаешься, сынок?

— Я продавец газет, — ответил Чарли, и, заметив сомнения на лице собеседника, добавил более энергично:

— Я продаю газеты возле Вестминстер-Бридж (он тогда действительно этим занимался).

Но отец Весты Виктории с сомнением покачал головой.

— Не лги, — сказал он, — ты не любитель. Ага! Теперь я вспомнил: ты один из «Восьми ланкаширских парней». Убирайся ко всем чертам отсюда!

После чего, подкрепляя слова действием, он поддал Чарли сзади носком сапога...

Приведенный эпизод в «Кентербери Мюзик-Холл» крайне типичен. Он правильно иллюстрирует нравы театральных лондонских кулис, своеобразного мирка, в котором уже тогда царила жестокая конкуренция, где за каждое выступление, за каждый контракт велась упорная борьба, куда очень неохотно допускали «чужаков», «новеньких». Этот мир был объявлен «табу» для непосвященных и недостаточно квалифицированных...

Попасть на театральную сцену Лондона в конце XIX — начале XX в. было трудно и в связи со всесторонней монополизацией театрального дела.

На рубеже XX века в Англии возникли капиталистические предприятия, эксплуатировавшие развлечения. Уже в 1886 г. театральный предприниматель Генри Ньюсон-Смит — владелец театральной антрепризы «Лондон Павильон Компани» — совместно с богачами антрепренерами Эдвином Вильерсом и Джорджем Эдни Пейном организовал компанию «Синдикат Холлс Лимитед». Вновь организованная компания установила контроль над крупнейшими мюзик-холлами и другими увеселительными заведениями Лондона («Павильон», «Оксфорд», «Тиволи», «Метрополитен», «Соут Лондон Палас», «Юстон» и рядом театров в пригородах Лондона). Лучшие, наиболее талантливые и наиболее популярные, а следовательно, и приносившие наибольший доход, артисты эстрады были законтрактованы компанией «Синдикат Холлс Лимитед».

Владельцы эстрадных театров и мюзик-холлов, не вошедших в «Синдикат Холлс Лимитед», вынуждены были, в свою очередь, организовываться, чтобы выдерживать конкуренцию с компанией Ньюсона-Смита. Так, Эдуард Мосс организовал компанию «Мосс Эмпайр», объединившую цепь провинциальных мюзик-холлов. Мосс был далеко не единственным: его примеру последовали Ричард Торнтон и Освальд Столли («Столли Тиэтер Корпорейшн»), Уолтер Джиббонс и Чарльз Гулливер («Лондон

Тиэтерс оф Верайтис»), Уолтер де Фрис («Де Фрис Серкьют») и другие. Вскоре возникла компания «Дженерал Тиэтер Корпорейшн» — дочерняя компания «Мосс Эмпайр».

Открывшийся 1 января 1900 г. лондонский театр «Ипподром» стал своеобразной штаб-квартирой нового объединения «Мосс энд Столл Эмпайр», образовавшегося в результате слияния «Мосс Эмпайр» и «Столл Тиэтер Корпорейшн».

Мюзикхолльные тресты и монополии контролировали театральные помещения, используя их по собственному усмотрению, сдавая в аренду и пр. «Независимые» театральные предприниматели могли лишь подготовить спектакль, но перед тем, как показать его публике, «независимый» должен был нанять или арендовать сцену одного из театров «Мосс энд Столл Эмпайр» или другого объединения. Многим «независимым», не входящим в объединение и не располагающим собственными театральными зданиями, приходилось довольствоваться гастрольями на провинциальных сценах, находящихся вне контроля театральных трестов, если им не удавалось «продать» свой спектакль Моссу, де Фрису или другому «оптовику».

Наиболее выдающиеся мастера эстрады: клоуны, эксцентрики, жонглеры, куплетисты, фокусники, певцы, акробаты считали за честь подписать долгосрочный контракт с одним из трестов, что было равносильно обеспечению стабильного заработка. Конкурируя между собою, владельцы мюзикхолльных объединений соперничали друг с другом в переманивании виднейших артистов с прочно установившейся репутацией, хищнически эксплуатируя имеющиеся в наличии таланты, и нисколько не заботились о создании и подготовке новых кадров.

В такой обстановке подростку Чарли, уличному танцору, пришлось прокладывать себе дорогу на театральную сцену. Впервые одиннадцатилетний Чарли выступил 15 января 1900 г. в только что открытом лондонском театре «Ипподром» (выходная роль в пьесе «Джидди Остенд»), где выступали урод-великан Махов, труппа пигмеев, чемпион плавания Аннетт Келлерман и другие «звезды». Антреприза «Мосс энд Столл Эмпайр» в начале 1900 г. заключила контракты с виднейшими эстрадными артистами. Кратковременное пребывание на сцене «Ипподрома», несомненно, помогло дальнейшему продвижению Чарли.

Англия в начале XX столетия кишела многочисленными «One Show Theatre» («театрами одного спектакля»), труппа которых, разучив одну какую-нибудь пьесу, совершала с ней поездку по провинциальным городам. Доступ на сцены театров, контролируемых монополистическими объединениями, для такого рода трупп был закрыт.

Руководитель одного из таких странствующих коллективов пригласил Чарли участвовать в пьесе Чарльза А. Тэйлора «От лохмотьев к богатству». Пьеса эта отражала и реальную жизнь маленького Чарли, и мир его грез. В первых трех актах пьесы он играл уличного мальчишку. В последнем акте мальчишка отыскивал потерянных родителей и становился богатым. Чаплин отлично справился с ролью и многократно выступал в пьесе Тэйлора.

Вскоре Чарли был приглашен актером Сейнтсбери на роль мальчика-газетчика Сэмми в его пьесе «Джим, любовь кокни». В этой роли Чарли держал себя вызывающе и дерзко во время столкновения с агентом Скотленд-Ярда, чем завоевывал

глубокие симпатии зрителей. В рецензии на спектакль несколько строк было посвящено талантливому подростку, исполнявшему роль маленького газетчика. Это была первая рецензия на творчество Чаплина.

Автор пьесы Сейнтсбери высоко оценил способности Чарли. Отправляясь в турне по Англии с пьесой Вильяма Джиллета «Шерлок Холмс», он выхлопотал для Чарли роль ловкого сорванца — посыльного Билли. Турне продолжалось без перерыва около двух лет — необыкновенная удача для молодого актера, получавшего за исполнение роли Билли, по свидетельству Пайна, два фунта десять шиллингов в неделю.

В те годы Чарли мечтал стать драматическим актером. Для него была ненавистна сама мысль стать «комиком». По окончании двухлетнего турне последовала серия выступлений в пантомиме «Кот в сапогах», где Чарли играл собачку. В этой роли он ввел несколько забавных экспромтов, например своеобразное, очень смешное и типично «собачье» подергивание носом.

После роли собачки молодой Чарли получил роль волчонка в премьере «Питера Пана» Джемса Берри, состоявшейся 27 декабря 1904 г. в театре герцога Йоркского на Сент-Мартин-Лейн. К этому времени Чарли был популярным юным артистом, которому уже предсказывали блестящую будущность. Театральных актеров, знавших Чарли, весьма забавляла его удивительная способность имитировать и пародировать Герберта Бирбом-Три и других известных актеров.

Осенью 1905 г. в лондонском театре герцога Йоркского гастролировала труппа американского антрепренера Чарльза Фромана. В спектаклях труппы принимали участие Вильям Джиллет, Люсиль ля-Верн (впоследствии снимавшаяся у Гриффита в «Сиротках бури» и озвучившая роль ведьмы у Диснея в его «Белоснежке»), Мария Доро, Ирена Ванбро и другие. 3 октября 1905 г. состоялась премьера пьесы «Кларисса». В качестве «curtain raiser» (одноактная пьеса, включаемая в спектакль «для съезда публики») была использована одноактная пьеса Джиллета «Затруднительное положение Шерлока Холмса». Чарльз Фроман пригласил Чаплина для исполнения в этой пьесе роли посыльного Билли, которую, как мы уже упоминали, Чарли до этого успешно исполнял в пьесе «Шерлок Холмс». Спектакли в театре герцога Йоркского продолжались несколько месяцев. Чарли надеялся, что Фроман и Джиллет возьмут его с собою в Америку. Однако ожидания его не оправдались: в начале 1906 г. труппа отбыла за океан, и Чарли снова остался не у дел.

Некоторое время он выступал в театре бурлеск под именем Сэма Когана, еврейского актера, в пьесе «Десятеро Луни».

После долгих и бесплодных хождений по театральным агентствам в мае 1906 г. ему удалось устроиться в ансамбль «Casey's Court Circus». Спектакли ансамбля разыгрывались в декорациях городских задворков, аллей и других мест, где обычно играет молодежь. «Игра» состояла в эксцентрическом пародировании известных зрителю театральных спектаклей и эстрадных номеров. Ввиду несовершеннолетия Чарли договор с руководителем ансамбля подписал его старший брат Сидней.

Роберт Пайн приводит текст этого договора — первого договора в творческой биографии Чаплина. «Я, опекун Чарли Чаплина, подтверждаю от его имени согласие выступать в «Casey's Court Circus» в любом месте на территории английских

островов. Контракт вступает в силу с 14 мая 1906 г. Гонорар составляет два фунта пять шиллингов, а с июля 1906 г. — два фунта десять шиллингов в неделю»⁷.

Объектами для пародий служили то весьма популярная в те годы разбойничья мелодрама «Дик Тюрпин», то знаменитый эстрадный номер «магии и престижжита-ции» некоего д-ра Уолфорда Боди. Чаплин играл роль этого «доктора».

Шестнадцатилетний актер внимательно изучил выступления подлинного д-ра Боди, после чего скопировал все: походку, костюм, манеру раскланиваться и манипулировать...

Руководитель ансамбля рассчитывал, что для достижения комического эффекта вполне достаточно повторить на эстраде «антре популярного фокусника». Чаплин же, вопреки его указаниям, внес в свой эстрадный номер элементы пародии и бурлеска. На эстраде появилась значительно меньшая по сравнению с д-ром Боди (Чарли был маленького роста) фигура престижжителя. «Д-р Боди» держал себя с присущим каждому фокуснику и престижжителю величавым достоинством, но... тросточку он по рассеянности держал не за ручку, а за противоположный конец, лоснящийся цилиндр был ему слишком велик, а при выходе на эстраду он неуклюже спотыкался. При этом он ронял цилиндр, из которого выпадала специально вложенная бумага... Когда «доктор» вновь надевал цилиндр, он закрывал доктору лоб, глаза и уши... В таком виде «доктор» начинал свой монолог...

Принимал Чарли участие и в другом спектакле «Casey's Court Circus» — бурлеске Фреда Сиснетта «Путешествие Тюрпина в Йорк». Выступая в нем с большим успехом, Чаплин отказался от своих прежних претензий на амплу драматического актера и окончательно решил посвятить себя комедийному искусству.

Наиболее сильной стороной мастерства шестнадцатилетнего Чарли были его пантомимические способности, что подтверждалось многочисленными эпизодами его творческой юности. Как-то раз, играя с труппой «Casey's Court Circus» на Ченнельских островах, Чарли заметил, что аудитория не воспринимает его «номер»; жители Ченнельских островов плохо знали английский язык. Чарли немедленно перешел на язык мимики и жестов, его выступление стало доступным аудитории, и сосредоточенное молчание сменилось взрывами хохота.

Подписывая контракт от имени своего младшего брата, Сидней Чаплин умышленно сделал оговорку относительно «территории английских островов», справедливо рассчитывая, что ансамбль «Casey's Court Circus» будет гастролировать и за пределами Великобритании, и это позволит Чарли получать дополнительную оплату. Действительно, весной 1907 г. «Casey's Court Circus» гастролировал во Франции, где Чарли пришлось выступать на подмостках «Сигаль», «Фоли Бержер», «Олимпия». Здесь он познакомился с ранними фильмами Макса Линдера. Впечатление было глубокое, но намерение стать киноактером у него еще не появилось.

Возвратившись из Франции (срок контракта от 26.V 1906 г. к этому времени истек), молодой восемнадцатилетний актер стал подыскивать себе новый ангажемент.

⁷ R. P a u n e. The Great God Pan, p. 83.

Указанная в договоре сумма обеспечивала прожиточный минимум для Чарли и его больной матери.

Найти работу Чаплину удалось не сразу: весной 1907 г. объединение «Верайт» Артистс Федерейшен», созданное в 1906 г., организовало забастовку артистов лондонских мюзик-холлов. Театральные объединения объявили локаут, двадцать крупнейших мюзик-холлов закрылось. Бастующие артисты пикетировали входы в действующие театры и кабаре. Через некоторое время театральные объединения и «Верайти Артистс Федерейшен» пришли к соглашению. Локаут был отменен, временно закрытые мюзик-холлы открылись снова.

Чаплин возобновил свои попытки устроиться в один из лондонских театров. Некая Медж Кендел предложила ему контракт на тридцать восемь недель. Однако, как вспоминал Чаплин, она заставила его так долго ждать, то он решил наказать ее отказом ⁸.

Заключив договор с очередным One show Theatre (театром одного спектакля), Чарли в течение некоторого времени выступал в скетче «Ремонт» Уола Пинка. Прimitивное содержание скетча было лишь мотивировкой и поводом для словесных эскапад и акробатических трюков. Группа маляров, обойщиков и слесарей была занята одновременно ремонтом одной и той же комнаты. Маляры мешали слесарям, слесари — обойщикам, обойщики — малярам... Ведра с клеем и белилами то и дело опрокидывались на головы участников «ремонта».

Сидней Чаплин играл в этом скетче усатого агитатора, подбивавшего рабочих организовать стачку, а Чарли — неловкого подручного слесаря, который, заколачивая гвоздь в стену, чтобы повесить на него свой ослепительно зеленый берет, пробивал водопроводную трубу, в результате чего фонтан воды извергался из пробитого в стене отверстия на измазанных известкой, белилами и клеем участников спектакля. В финальном эпизоде выведенный из себя старик-слесарь бросал на пол зеленый берет Чарли и растаптывал его ногами ⁹.

Скетч «Ремонт» пользовался громадным успехом; его показывали по всей стране. Знаменитый в те годы английский театральный предприниматель Фред Карно, специализировавшийся на скетчах и пантомимах, ознакомившись со спектаклем, пригласил Сиднея Чаплина на свою «фабрику смеха». Что касается Чарли, то (такова ирония судьбы) он не понравился Карно и был принят в его мюзикхолльную труппу значительно позднее по настоятельной просьбе Сиднея.

«Карно Пантомим Компани» — так называлось предприятие Фреда Карно, поставляющее скетчи и пантомимы для мюзик-холлов. На подмостках мюзик-холлов в смешанной программе клоуны сменяли исполнителей эстрадных песенок, балет чередовался с арлекинадой, пантомима со скетчами.

Чаплин, прекрасно ориентируясь во всех жанрах и разновидностях эстрады и мюзик-холла, писал: «Некоторые критики, которым не мешало бы обладать большими знаниями предмета, смешивают искусство пантомимы с арлекинадой. Первое является искусством, второе — одним из его проявлений. Танец, танец-драма, балет — все эти виды хореографического искусства используют пантомиму» ¹⁰.

⁸ Payne. The Great God Pan, p. 83.

⁹ Minney. Chaplin, p. 14.

¹⁰ Чаплин. Будущее немого кино. — Сб. «Чарльз Спенсер Чаплин», стр. 190.

Фред Карно, в ансамбль которого Чарли Чаплин вступил в 1907 г., специализировался на постановке пантомим. Собственного театра у Карно не было. Он работал по контракту с мощными театральными объединениями «Мосс энд Столл Эмпайр», «Лондон Тиэтер оф Верайтис» и др. Актеры труппы Фреда Карно широко использовали традиции как английской, так и французской пантомимы: в их творчестве оживала итальянская народная комедия, парижский театр канатоходцев, классическая английская клоунада.

Прямыми предшественниками английской пантомимы начала XX в. были народные мимы Гаспар Дебюро и Гримальди. Сохранилось немало гравюр, изображающих Гримальди и Дебюро. И хотя на первый взгляд между ними нет ничего похожего, общим для их творческого метода были черты реализма.

Г. М. Козинцев писал о Гримальди, что он «соединил сказку и фарс. Он играл реалистический персонаж в сказочной обстановке. Никакие волшебные палочки и магические слова не помогали ему. Из всех сложных ситуаций, в которые он попадал, он выпутывался с помощью собственного ума. А ум диктовал ему чисто практические выходы из ситуации, которая могла быть разрешима только волшебным путем. Он играл единственный персонаж в сказке, обладающий здравым смыслом. Этот практический человек в волшебном мире был смешон соединением проделываемых клоунских трюков с совершенно серьезным и естественным к ним отношением. Прочитав сценарии пантомимы Гримальди, просмотрев гравюры, его изображающие, трудно говорить о реализме этого странного персонажа с красными клоунскими треугольниками на щеках, надевающего иногда на ноги вместо ботинок ведра со шпорами, мчащегося в детской коляске, запряженной собаками и петухами, и тем не менее современник писал о нем: «Обкрадывал ли он пирожника, открывал ли устрицу, притворялся вежливым, ехал на гигантской картонной лошади, подражал трубачисту, хватался за докрасна раскаленную кочергу, пожирал пудинг, очищал карманы, колотил ночного сторожа, чихал, нюхал табак, мыл и нянчил ребенка, — он был всегда непомерно естественен»¹¹.

Совсем другим, по крайней мере по внешности, был актер парижского театра Фюнамбюль на бульваре Темпл — Гаспар Дебюро. Жюль Жанен в своей книге «История театра четырех су» писал о Дебюро: «Каков Дебюро, я не сумею ответить. Факт тот, что он совершил революцию в своем искусстве. Он действительно создал новую разновидность паяца в то время, как полагали, что все разновидности уже исчерпаны. Шумливость он заменил хладнокровием, энтузиазм — благоразумием; это более не горлающий паяц, бросающийся во все стороны без цели и смысла; это взявший себя в руки стоик, машинально отдающийся всем впечатлениям момента, бесстрастный актер, безгласный и почти безличный; умеющий сказать все, смеющийся на уровне всех глупостей своей эпохи и придавший им действительную жизнь, неподражаемый гений, движущийся, гуляющий, открывающий рот, закрывающий глаза, смеющийся, трогательный, прелестный...»¹²

¹¹ Г. М. Козинцев. Народное искусство Чарли Чаплина. Сб. «Чарльз Сленеер Чаплин», стр. 64—67.

¹² St. Alex. К истории типа Пьерро (о возможности воскрешения пантомимы). — «Аполлон», 1912, № 10, стр. 40.

Жюль Жанен правильно подчеркнул основное в творчестве Дебюро — народность, связь с простыми людьми, демократичность: «Это человек, который много мыслил, изучал, надеялся, страдал. Это актер из народа, друг народа, болтун, гурман, бездельник, лежебока, революционер, как и полагается народу. В хладнокровии и немом сарказме, которым он так богат, Дебюро нашел новый источник творчества»¹³.

Набеленное мукой печальное лицо Дебюро, его белый просторный балахон были внешними опознавательными знаками для созданного им персонажа — Жилля.

Подлинно народный и при этом типично французский юмор сочетался у Дебюро с громадным талантом, благодаря чему его «низкое» искусство клоуна, обычно презираемое парижской аристократией, получало всеобщее признание. Жюль Жанен и Теофиль Готье, Шарль Нодье и Теодор де Банвиль восторженно отзывались о мастерстве Дебюро.

«Жилль — это не тот или иной человек, носящий определенное имя, с определенным социальным положением. Жилль — это народ. Жилль попеременно то весел, то грустен, то болен, то здоров; он колотит, его поколачивают; он музыкант, поэт, простофиля, но всегда народ. Он знает, над чем народ смеется, что его забавляет, что сердит; он досконально знает, чем народ восхищается, что тот любит, что собственно собой представляет»¹⁴.

После Гримальди и Дебюро развитие пантомимы шло сложными, противоречивыми путями. Искусство площадей и бульваров стало искусством мюзикхолльной эстрады и приобрело не свойственный народному зрелищу промышленный характер. Однако это искусство не утратило полностью связи с народом. Традиции Гримальди и Дебюро нашли своих продолжателей в лице знаменитых мимов конца XIX — начала XX в.: Грока, братьев Фрателлини, Фарины, Денна Лейно и Литтл Тича.

Лейно, пользовавшийся необыкновенной популярностью у населения лондонских окраин, был общепризнанным мастером пантомимы.

Вот как описывает Роберт Пайн Денна Лейно: «Нацепив тонкие усики и взяв в руки грязную салфетку, Ден Лейно изображал на абсолютно пустой сцене официанта. Не было ни столов, ни посетителей, ни зеркал, ни канделябров, но тем не менее сцена превращалась для зрителей в обширный ресторан, где Ден Лейно метался между столиками...

Сухим охрипшим голосом он бранился с клиентами, и мы видели, как морщились посетители ресторана, выслушивая его замечания»¹⁵.

Арчибалд Хеддон в «Истории мюзик-холла» отмечает, что, исполняя эстрадные песенки, Ден Лейно надевал обычно потертую черную визитку с чужого плеча и «чаплинские» постоянно спадающие штаны. Мешковатые, чересчур широкие и чересчур длинные штаны Хеддон считает традиционным атрибутом мюзик-

¹³ St. Alex. К истории типа Пьерро. — «Аполлон», 1912, № 10, стр. 40.

¹⁴ С. И. Юткевич. Высокое искусство смешного. — «Искусство кино», 1940, №3, стр. 3.

¹⁵ Рауле. The Great God Pan, p. 64.

холла, своеобразной «торговой маркой» Денвилля, Литтл Тича, Беннетта и множества других.

Ден Лейно питал особое пристрастие к исполнению в пантомимах женских ролей. В «Синей бороде» он изображал сестру Анну, в «Спящей красавице» — королеву, в «Аладине» — вдову Твенки, в пантомиме «Детишки в лесу» — баронессу; к числу его наиболее удачных ролей Хеддон относит роль матери Гусыни.

«Король Дрюри-Лейн» (так называли Лейно, поскольку он обычно выступал в театре «Дрюри-Лейн») обладал редкими способностями имитации, пародирования и трансформации. Однако Лейно никогда не прибегал к чрезмерным преувеличениям, материал для творчества он заимствовал непосредственно из жизни.

Своего знаменитого «кондуктора», по его собственным словам, Лейно скопировал с кондуктора лондонской станции Брикстон-Род, суетливого и забавного бездельника, заполнявшего свой служебный досуг бестолксовой беготней¹⁶.

Ден Лейно удивительно метко, не впадая ни в гротеск, ни в карикатуру, изображал простых, обычных людей: мальчишку из мясной лавки, поденщипу и др. Реквизит, которым он при этом пользовался, был сведен до минимума; передник в белую и голубую полоску для мальчишки, плоская шляпка для поденщипы. Для своих героев Лейно тщательно подбирал воображаемый бытовой фон: бар, перекресток двух улиц, крыльцо дома.

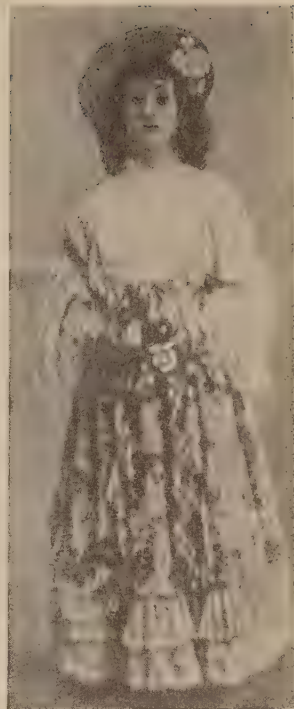
В его импровизациях изображаемый им персонаж был единственным здравомыслящим человеком в необъятном иррациональном мире. Реалистический рисунок образов, создаваемых Деном Лейно, сочетался в его творчестве с эксцентрическими трюками.

Иным был мастер пантомимы театра «Дрюри-Лейн» Гарри Рельф, завоевавший признание миллионной аудитории под псевдонимом Литтл Тич.

Крошечного роста человечек в огромном цилиндре и потрепанной фрачной паре. Красный, как свекла, нос, панталоны, спадающие при любом неосторожном движении, и гигантских размеров ботинки, с которыми (вернее, вопреки которым) Литтл Тич проделывал сложнейшие акробатические номера. В этих ботинках он легко и изящно отплясывал джигу и чечетку, становился на пуанты (при этом Литтл Тич казался стоящим на ходулях). В его репертуаре были эстрадные песенки и акробатические антре. В пантомиме «Робинзон Крузо» Литтл Тич изображал дикаря Пятницу.

И Денни Лейно и Литтл Тич в первые годы XX в. считались непревзойденными мастерами пантомимы, образцами для подражания. Актеры ансамбля Фреда Карно многому научились у этих мастеров. Не избежал их влияния и Чаплин.

Юному Чаплину неоднократно приходилось присутствовать на гастролях Литтл Тича, мастерство которого он оценивал очень высоко. Эдна Первиэнс, в течение



Ден Лейно

¹⁶ Arch. H a d d o n. The Story of Music Hall. London, 1935, p. 92—93.



Литтл Тич

чувства при помощи жестов и мимики, но и постигать внутреннюю сущность человека. Ее наблюдательность была исключительна... Умение наблюдать людей — вот самое большое и ценное, чему научила меня мать: я стал живо подмечать все мелкие смешные черты людей и, имитируя их, заставлял людей смеяться»¹⁸.

Унаследованные от родителей творческие способности Чаплин неустанно развивал, обогащал и совершенствовал. Десятилетний стаж актерского творчества и непосредственного общения с разнообразной аудиторией многому научили молодого актера. Ко времени своего вступления в труппу Фреда Карно Чаплин был не только талантливым исполнителем, но и прекрасно тренированным профессионалом. Пребывание в труппе Фреда Карно было для Чаплина своего рода «завершением актерского образования».

Труппа Карно состояла из одаренных, талантливых эстрадных актеров самого различного профиля. Кроме братьев Чаплин, у Карно работали Гарри Вельдон,

десяти лет снимавшаяся у Чаплина, вспоминала в разговоре с Робером Флорей, что Чарли, используя свои непомерно большие ботинки, очень часто проделывал трюки à la Литтл Тич.

«Невозможно избежать ассоциативного сближения Дена Лейно и Чарли Чаплина, — пишет Пайн. — Физически и психологически между ними много общего. Оба — выходцы из лондонских трущоб, оба от рождения были одарены фантастическими способностями к перевоплощению и прямо-таки мистической силой артистического внушения»¹⁷.

Изучая мастерство труппы Дена Лейно, посещая спектакли Литтл Тича, Чаплин совершенствовал свое, несомненно унаследованное от матери, пантомимическое искусство.

«Я часто спрашиваю себя, — писал Чаплин впоследствии, — не обязан ли я своим успехом в пантомиме дару, переданному мне моей матерью? Она была исключительной мимисткой. Она часто целые часы простаивала у окна нашей комнаты на Кеннингтон-Род, наблюдая улицу и проходящих, схватывая их движения, недостатки, она точно передавала их нам руками, глазами, выражением лица. Глядя на нее, наблюдая за ней, я научился не только воспроизводить

¹⁷ Раупе. The Great God Pan, p. 64.

¹⁸ Ч. Чаплин. Как заставить людей смеяться. — Сб. «Чарльз Спенсер Чаплин», стр. 178.

Билли Беннетт, Нелли Уоллес, Макс Дирли (впоследствии исполнитель роли миллиардера Банко в фильме «Последний миллиардер»), Стенли Джефферсон (впоследствии Стен Лаурель, киноактер Голливуда, партнер толстяка Оливера Гарди), Альберт Аустин (в течение многих лет снимавшийся в фильмах Чаплина), Ральф Гревс, Фред Китчен, Джимми Обри, Аль Ривс и др.

На «фабрике смеха» — так не без основания называл свое предприятие Карно — работало параллельно несколько трупп, рассчитанных на обслуживание нескольких театров одновременно. В 1907 г., когда Чаплин начал работу у Карно, таких трупп было пять. В одной из них премьером был Билли Беннетт, в другой — Фред Китчен, в третьей — Сид Чаплин, в четвертой — Гарри Вельдон, в пятой — Нелли Уоллес. Каждая труппа имела в своем репертуаре одну-две пьесы. Вспомогательный состав, исполнители маленьких ролей менялись в труппе в соответствии с исполняемой пьесой, премьер же был постоянным.

Первое выступление Чарли состоялось в скетче «Почтовая контора», где главную роль исполнял ведущий комик труппы Фред Китчен.

Фред Китчен был прекрасным актером. Его коньком были комические импровизации и трюки, встречаемые постоянно громом аплодисментов. Партнеры обычно лишь подыгрывали Китчену, приспосабливаясь к его манере.

Для Чаплина такая манера «подыгрывания» была непривычна. Свое выступление в «Почтовой конторе» он построил на комедийных повторах, сценарием скетча и репетициями не предусмотренных. Изрядное количество аплодисментов досталось в результате этого на долю дебютанта. Последовала неприятная сцена, и Карно перевел Чаплина в другую труппу, где Чаплин выступил партнером Гарри Вельдона в скетче «Футбольный матч».

Сюжет «Футбольного матча» был построен на нравах и обычаях буржуазных спортсменов. Действие происходило на футбольном поле во время финального решающего матча на кубок. Карно пригласил для участия в этом скетче известнейших футболистов Англии. Появление каждой знаменитости на сцене сопровождалось бурными овациями. Вельдон играл вратаря Сниффи, Чарли изображал «негодяя», подосланного подкупить его.

Скетч начинался большим мимическим монологом в исполнении Вельдона. Сниффи, стоя у своих ворот, пытался скрестить руки на груди, но неуклюжие и скользкие кожаные перчатки мешали ему. Потом он решил спрятать руки в карманы, забыв, что его спортивные штаны лишены карманов... Внезапно возле Сниффи появился подосланный кем-то негодяй-соблазнитель в длинном скюртуке и шляпе, надвинутой на лоб. На лице негодяя — черные «злодейские» усики.

Между ними происходил следующий диалог:

Ч а р л и: Алло! Мы здесь одни?

С н и ф ф и: Нет.

Ч а р л и: Кто же здесь?

С н и ф ф и: Я.

Ч а р л и: Ага (*Шепотом*) Сниффи! На одно слово...¹⁹

¹⁹ См. М i n n e y. Chaplin, p. 17.

Следовала уморительная пантомимическая сцена «соблазнения» флегматичного вратаря бутылкой виски, прерываемая эпизодами футбольной игры. Незадачливый «соблазнитель», путаясь в своем долгополом сюртуке, напрасно пытался вывести из строя Сниффи и в конце концов, осушив бутылку, сам «выходил из игры». Каждое движение «соблазнителя» Чарли сопровождалось взрывом хохота.

Однако Вельдон настаивал на своем праве быть единственной звездой спектакля, и Карно снова пришлось перевести Чаплина в другую труппу.

Фред Китчен, Гарри Вельдон и другие «звезды», работавшие у Фреда Карно, безуспешно старались оттереть на второй план талантливого юношу Чаплина. По настоянию все тех же «звезд» Карно перевел Чаплина в одну из своих трупп, гастролирувавших по провинциальным городам Англии, но там он поручил ему роль Сниффи в «Футбольном матче». Чаплин, таким образом, стал одним из ведущих актеров компании.

В общей сложности у Карно Чаплин сыграл от 20 до 30 различных ролей в пантомимах и скетчах: «Почтовая контора», «Футбольный матч», «Вау-Ваус», «Молчаливые птицы» («Вечер в английском мюзик-холле»), «Возвращение пьяницы», «Гости его величества», «Ранние пташки», «Воры-денди», «Клуб новых женщин», «Трагедия ошибок», «Тридцать первый», «Домой из дому», «От субботы до понедельника», «Ключ не от тех дверей», «Каторжники», «Джимми бесстрашный», «Безумный смех», «Вечер в лондонском клубе» и др.

Среди наиболее удачных его выступлений Минни и Пайн отмечают роль пьяного джентльмена в скетче «Молчаливые птицы».

«Молчаливые птицы», — пишет Минни, — представляли собою тщательно отработанный скетч, продолжительность которого достигала сорока минут. Декорация изображала сцену небольшого мюзик-холла, часть зрительного зала (зрителей, естественно, изображали актеры) и ряд лож. Действие разворачивалось во время спектакля, состоящего из выступлений певцов, танцоров, борцов, акробатов, конькобежцев. Каждый из номеров смешанной программы был поставлен в плане бурлеска: певцы фальшивили, танцоры падали, акробаты роняли гири на ноги партнеров, конькобежцы валились в оркестр...

Персонаж, которого изображал Чаплин, появлялся с некоторым опозданием в одной из лож. На нем была визитка с чужого плеча, он был в приподнятом настроении, развлекал своим поведением зрителей спектакля, и выводил из себя актеров, требовавших, чтобы Чаплин либо покинул ложу, либо вел себя прилично. Аплодируя, Чаплин едва не вывалился из ложи...

Поведение Чаплина становилось невыносимым. Выступавший на сцене борец («дикий турок») предлагал ему «померяться силами». Пьяный Чаплин перелезал через барьер ложи на сцену, после чего начиналась уморительная сцена борьбы между увертливым маленьким пьяницей и громадным верзилей-боксером²⁰.

Скетч «Молчаливые птицы», долгое время бывший основным спектаклем репертуара Карно, пользовался огромным успехом и широкой популярностью. Многократные выступления Чаплина в этом скетче были несомненно этапными в его твор-

²⁰ Minney. Chaplin.

ческой биографии, тем более, что, возможно, с этим скетчем связано первое соприкосновение Чаплина с кинематографом. В исследованиях, посвященных докинематографическому периоду творчества Чаплина, отсутствуют сведения о том, что французская кинофирма «Братья Патэ» в начале 10-х годов воспроизвела этот скетч на экране. Нам удалось разыскать статью, документирующую этот факт. Приводим из нее отрывок: «На сцене одного Music Hall'a в Оксфорде, для привлечения публики, ставилась сочиненная владельцем этого трактира по имени Карно комическая пьеса-пантомима с импровизациями под названием «Mumming Birds» или «Twice Nightly»²¹. Пьеса-пантомима исполнялась дсморощенными артистами и пользовалась большим успехом у посетителей этого трактира. Неизвестным образом это пьеса была воспроизведена на киноплёнке французским обществом «Pathé-Frères», и затем ленты с этой пьесой, обозначенной в каталогах общества под заглавием «At the Music Hall», поступили в продажу и ставились на кинематографических сценах, между прочим и во многих английских городах и также в Оксфорде. Карно возбудил судебное дело против общества «Pathé-Frères», требуя вознаграждения убытков. Ответчик оспаривал требование истца на том основании, что пантомима не есть драматическое произведение, а кинематографическое воспроизведение не есть «представление» в смысле закона. Кроме того, ответчик утверждал, что во всяком случае обвинение к нему относиться не может, потому что хотя он изготовил и продал ленты, но представление этих лент на кинематографических сценах произведено не им и не его агентами.

Английский судья был склонен, по-видимому, разрешить дело по существу и для этого приступил к проверочным действиям. Именно, он постановил назначить специальное представление пьесы в Music Hall и в кинематографе и самолично отправился сначала в мюзик-холл и непосредственно затем в кинематограф, дабы выяснить вопрос о тождестве обоих представлений. На основании вынесенного впечатления судья нашел, что между обоими представлениями имеется полное сходство, и, кроме того, признал, что так как кинематографические фигуры вполне точно воспроизводят действия живых персонажей пьесы, то, происходит ли это вместе со словами или без них, все равно кинематографическая репродукция должна считаться представлением. «In fact and in law». Однако в конце концов судья жалобу отклонил по формальному основанию, ввиду того, что обвинение должно быть



Чаплин в одной из пантомим Фреда Карно

²¹ Фред Карно в своих мемуарах, опубликованных в журнале «Вю» (1931, № 159, стр. 462) подтверждает, что скетч «Молчаливые птицы» («Mumming Birds») действительно имел подзаголовок «Дважды ночью» («Twice Nightly»).

возбуждено не против фабриканта лент, а против того, кто поставил эти ленты для публичного представления,— против Showman. Апелляционный суд утвердил этот приговор по тому же основанию.

Приговор этот был встречен весьма неодобрительно в английской печати, в которой было указано на несправедливость освобождения от ответственности действовавшего с умыслом фабриканта и продавца лент и возложения этой ответственности на добросовестного покупателя этих лент»²².

Автор цитируемой статьи — юрист, невежественный во всех вопросах, касающихся театра и кино, запросто называет лондонский мюзик-холл «Оксфорд» — оксфордским трактиром «Мюзик-холл», Фреда Карно — хозяином этого трактира, актеров ансамбля Карно, в том числе, очевидно, и Чаплина — доморощенными актерами, киноэкран именует «кинематографической сценой», английский термин Showman (что означает «прокатчик») оставляет без перевода.

Тем не менее на основании фактов, приводимых в его статье, можно считать юридически установленными, что спектакль Карно «Mumming Birds» был перенесен на экран, о чем не мог не быть осведомлен Чаплин, игравший в этом скетче в течение ряда лет. По-видимому, фильм, внесенный в английское издание каталога фильмов «Бр. Патэ» под названием «At the Music Hall» и ставший объектом судебного разбирательства, был снят в Париже, во время гастролей ансамбля Карно²³. Автор цитированной статьи, опираясь на зарубежные источники, указывает, что «комическая пьеса-пантомима с импровизациями» была воспроизведена и кинематографирована «неизвестным образом».

«Неизвестный образ» действий представителей фирмы «Бр. Патэ» легко поддается расшифровке. Можно сделать только три предположения: либо оператор, подосланный фирмой «Бр. Патэ», снял пьесу-пантомиму во время спектакля в помещении театра, либо, просмотрев спектакль, фирма «Бр. Патэ» скопировала его силами актеров своей труппы, либо, наконец, фирма наняла исполнителей пьесы — актеров ансамбля Фреда Карно, и с их участием сняла сокращенный вариант спектакля.

Первые два предположения явно несостоятельны. Оператор с киноаппаратом не мог проникнуть в театр незамеченным и, тем более, не мог снять спектакль без осветительных приборов. Кстати, метраж такого контрабандно снятого фильма потребовал бы многократной перезарядки аппарата и пр. В равной степени актеры труппы «Бр. Патэ» не могли скопировать специально тренированных виртуозов-пантомимистов ансамбля Карно, да еще так скопировать, что английский судья-формалист вынужден был признать, что «между обоими представлениями имеется полное сходство».

Следовательно, остается в силе третье предположение: фильм «Бр. Патэ» был снят с участием ансамбля Фреда Карно в студии «Патэ», причем снят без ведома

²² Я. Конторович. Кинематографическое право.— Журн. «Сине-фоно», 1913—1914, № 11, стр. 11 (перепечатано из журн. «Право»).

²³ Воспроизведение на экране отдельных эстрадных номеров с участием популярных виртуозов-исполнителей в те годы практиковалось нередко. Так, в журнале «Синеа-Сине» (1933, № 3, стр. 4) воспроизведен кадр из старого фильма с участием Литтл Тича.

Карно, не участвовавшего в гастрольной поездке, для которого появление этого фильма на английских экранах было полной неожиданностью, чем и объясняется его обращение в английский суд.

Вопрос о персональном участии Чарли Чаплина в фильме «В мюзик-холле», снятом фирмой «Бр. Патэ», на основании приведенных выше данных разрешен быть не может. Тем не менее самый факт появления на европейских экранах одного из скетчей из репертуара Карно за три с лишним года до приглашения Чаплина в Голливуд представляет значительный интерес.

Источником популярности Чаплина был не только скетч «Молчаливые птицы». Безусловными актерскими удачами Чарли были также заглавные роли в скетчах «Бесстрашный Джимми» (вначале роль Джимми исполнял Стен Лаурель) и «Возвращение пьяницы».

«Декорация скетча «Бесстрашный Джимми» изображала скромно обставленное жилище рабочей семьи. Мать и отец ожидают возвращения сына. Обозленный опозданием юнца, отец укладывается спать. Наконец появляется Джимми (Чаплин). Мать встречает его упреками... и советует поскорее закончить ужин и отправляться в постель.

Джимми ужинает. Ужин представляет собою уморительно смешную пантомиму. Чарли изобретательно обыгрывал ломоть хлеба, тарелку супа и пр. После ужина Чарли располагается у камина с карманной книжкой и принимается за чтение. Потом он засыпает... Во сне он воображает себя «непобедимым героем», «Джимми бесстрашным», совершает героические подвиги, сражается с бандитами, спасает жизнь очаровательной девушке и, наконец, просыпается, разбуженный ударами отцовского ремня...»²⁴

Эпизод приключений во сне из «Бесстрашного Джимми» в исполнении Чарли Чаплина, по отзывам видевших этот спектакль, представлял собою шедевр пантомимического искусства.

Другой скетч — «Возвращение пьяницы» — своеобразный пантомимический монолог. Исполнение этого скетча неизменно сопровождалось гомерическим хохотом. Чаплин играл «джентльмена из общества», возвращающегося ночью после попойки домой. «Джентльмен» совершал чудеса эквилибристики, чтобы удержаться в равновесии на натертом до зеркального блеска паркетном полу, долго «сражался»



Ч. Чаплин. 1910 год

²⁴ M i n n e y. Chaplin, p. 20.

с непокорной вешалкой, «догонял» убегающий от него графин, взбирался на лестницу, используя тросточку как альпешток, и т. д.

От спектакля к спектаклю Чаплин совершенствовал свое мастерство. Ансамбль Фреда Карно многому научил молодого, всесторонне одаренного и талантливого актера. На подмостках английского мюзик-холла юный Чарли постиг магию пантомимы и клоунады, тайны жонглирования и эквилибристики, законы эксцентрического обращения с вещами, основы партерной акробатики и спорта, технику танца, бокса, грима и мимики. Традиции мюзик-холла включали бешеный темп ритмически отточенных движений, умение придать каждому выходу впечатляющую яркость броского, запоминающегося рисунка, законченность отшлифованного номера.

Жанровая многоликость смешанной программы мюзик-холла предусматривала для каждого актера — будь то «звезда» или статист — универсальную подготовку: актер мюзик-холла должен был быть спортсменом, боксером, танцором, жонглером, эксцентриком, мимистом, акробатом. Различные амплуа мюзик-холла были основаны на чисто внешних типажных признаках. Благородные отцы, инженер-лирик и комические простаки должны были в равной степени виртуозно жонглировать бутылками и становиться на пуанты, боксировать и насвистывать, петь и делать кульбиты.

Как ни парадоксально это звучит, но именно пантомима английского мюзик-холла заложила основы для столь органического в творчестве Чаплина метода «простых физических действий». Удивительное сочетание подкупающей простоты и естественности с эксцентрическим изыском, тончайшие переходы от лирических сцен к гротеску, от бытовой драмы к балету — всему этому Чарли Чаплин научился в ансамбле Фреда Карно.

Необходимо подчеркнуть, что, овладевая опытом английских мюзикхолльных актеров, Чаплин вносил в исполнение очень много своего, — это отличало его от всех остальных артистов лондонской эстрады. О холодном комическом автоматизме и утонченной эксцентрике мастеров английской пантомимы написано очень много, однако этот холодный автоматизм был меньше всего присущ Чаплину, который упорно стремился найти средства воздействия на публику в правдивости своего поведения. «Одно из самых невинных средств соблазна, — писал Анатоль Франс, — быть естественным. Абсолютно правдивый человек уже приятен».

Без пантомимы Фреда Карно не могли бы появиться ни легендарный танец фавна в «Солнечной стороне», ни танец булочек в «Золотой лихорадке», ни сцена бокса в «Огнях города», ни сцена бритья в «Великом диктаторе», снятая под венгерский танец Брамса. Чарли Чаплин, наивный, трогательный и беспомощно сентиментальный, уморительно копошащийся в каменном муравейнике капиталистического города, не мыслим без своеобразной, органически ему свойственной манеры выражения своих чувств, намерений и состояний. Его движения всегда лаконичны, просты и доходчивы. Они легко «прочитываются» с экрана. При этом всегда поражает, что он «все может». Один из критиков, хорошо его знающий, шутовливо писал, что Чаплин может сыграть в равной степени удачно и «похоже» рыбака, рыбу, удочку и даже рыболовный крючок.

Ограниченность времени, которым располагает исполнитель отдельного номера эстрадной программы, научила юного Чарли выразительному лаконизму, драгоцен-

ному искусству драматургически организовать комическое антре, правильно расставлять в нем знаки препинания (паузы), подчеркивать основное, убирать второстепенное. В пантомимах Фреда Карно Чарли научился играть молча, заменять слово выразительным жестом.

Пантомимическое мастерство, приобретенное на сцене английского мюзик-холла, впоследствии стало для Чаплина неисчерпаемым источником всякого рода импровизаций и инсценировок.

Так, в сентябре 1921 г. на вечере в «Кафе Элизе» (Нью-Йорк) Чарли Чаплин и Жоржетта Леблан (известная актриса, жена Мориса Метерлинка) исполнили экспромтом заключительную сцену из «Дамы с камелиями» Александра Дюма. Арман Дюваль (Чаплин), корчась от судорог и конвульсий, умер в объятиях чахоточной Маргариты Готье... Присутствующие (Александр Вулькотт, Эдуард Кноблок, Дуглас Фербенкс, Гейвуд Браун, Мэри Пикфорд) задыхались от хохота, наблюдая эту сцену...

Месяцем позже, в Лондоне, в отеле «Олбани» Чаплин в присутствии Эдуарда Кноблока, Дональда Криспа и своего секретаря Карла Робинсона артистически разыграл Тома Герарти.

Том Герарти сказал Чаплину, что поскольку он (Чаплин) достиг уже наибольшего возможного успеха, то единственное, что ему остается сделать, — это умереть в зените славы. В ответ Чаплин высказал некоторые соображения, резко расходящиеся с религиозными взглядами Герарти, а потом, посвятив некоторых из присутствующих в свои замыслы, подошел к окну и распахнул его настежь.

В этот вечер над Лондоном была гроза, густые облака покрывали небо, шел проливной дождь, сверкали молнии, гремел гром. Чаплин выкрикнул несколько проклятий, обращаясь к небу... Сверкнула молния, грянул гром, Чаплин вскрикнул и упал. «Боже мой! Это свершилось!» — воскликнул перепуганный Герарти.

Тело Чаплина вынесли в соседнюю комнату. Через несколько секунд Дональд Крисп объявил, что Чаплин скончался. Герарти хотел выброситься из окна. Его еле удержали. В этот момент в дверях соседней комнаты появился «воскресший» Чаплин с ангельскими крылышками за спиной, сделанными наскоро из наволочки²⁵.

Близко знавшие Чаплина восторгались его пантомимическими способностями и особенно его удивительным умением «разговаривать» на любом языке, не произнося при этом ни одного иностранного слова, причем у слушателей создавалась полная иллюзия того, что Чаплин говорит то по-французски, то по-немецки, то по-испански. Не менее виртуозно изъяснялся Чаплин на «никаком» языке, произнося при этом некие членораздельные, но непонятные слова. Эта абракадабра преподносилась весьма темпераментно в сопровождении обильной жестикуляции, в результате чего неожиданно становилась содержательной и понятной.

Искусству разговаривать и петь на «никаком» языке Чаплин научился все у тех же мастеров английской эстрады. Английский клоун-эксцентрик 90-х годов прошлого столетия Т. Э. Денвилл (1870—1924) ввел в эстрадный обиход лондонских

²⁵ См. Th. Huff. Charlie Chaplin. London, 1951, p. 140—141. См. также Charles Chaplin. Mes souvenirs. — «Vu». Paris, 1930, № 159, p. 476.

мюзик-холлов так называемые бессмысленные песенки («nonsense songs»), из которых наибольшей известностью пользовались «Бенк о бабл», «Поп-поп-попперит-гоп» и др.

Английский мюзик-холл научил Чаплина виртуозно обращаться с любой вещью, воображаемой или реальной. В первую очередь это, естественно, относится к головному убору, одежде, обуви...

Актеры пантомимы Карно в большинстве эпизодов молчали. Поэтому, лишенные живого слова, они уделяли значительное внимание гриму и костюму, которые в совокупности должны были дать яркую, четкую, запоминающуюся характеристику. Гарри Вельдон, Чарли Чаплин, Фред Китчен, Билли Беннетт, Нелли Уоллес, Альберт Аустин и другие отличались особым умением одеваться и гримироваться. Фраки, халаты, жилеты, шляпы, котелки, тросточки были для них материалом для создания художественных образов. Дать при помощи костюма и головного убора характеристику персонажа — великое мастерство. У актеров английской пантомимы можно было встретить «наглые» галстуки, скромные смятые пиджачки, вызывающие пестрые жилеты, унылые, свисающие панталоны, легкомысленные вертявые тросточки, фривольные носки, жизнерадостные кофточки...

Канотье, цилиндры и котелки у Беннетта, Вельдона, Гревса, Чаплина, Лейно были столь же выразительны и органичны, как тазик цирюльника у Дон Кихота, солдатская кепка у braveго солдата Швейка, украшенная петушиным пером шапочка Тиля Уленшигеля или феска у Тартарена.

Альфонс Доде писал в «Тартарене из Тараскона»: «Я хотел бы, дорогие читатели, быть художником, и притом великим художником, чтобы в начале второй части нарисовать вам те различные положения, которые принимала феска Тартарена из Тараскона в течение трехдневного переезда на борту «Зуава», плившего из Франции в Алжир.

Прежде всего я изобразил бы геройскую феску при отплытии на палубе, когда она гордо красовалась, увенчивая эту великолепную тарасконскую голову. Затем я показал бы ее вам при выходе из порта, когда «Зуав» запрыгал по волнам: она казалась удивленной и вздрагивала, как бы предчувствуя первые приступы морской болезни.

Потом я изобразил бы, как она боролась с бурей, в ужасе выпрямляясь на черепе героя, и как топорщилась ее большая голубая кисть в морском тумане при порывах крепчавшего ветра, когда судно выходило из Лионского залива в открытое море и качка усилилась... Четвертое положение: шесть часов вечера, у корсиканских берегов, — несчастная феска свесилась через борт и беспомощно созерцает морские бездны... Наконец, пятое и последнее положение: что-то бесформенное и жалкое со стоном мечется по подушке, в тесной каюте, на маленькой койке, похожей на ящик комода. Это феска, геройская феска, обратившаяся теперь в обыкновенный ночной колпак, надвинутый на уши больного с бледным и искаженным лицом».

Чаплин неоднократно указывал, что его пребывание в ансамбле театра пантомимы Фреда Карно было его актерской школой: «Я приобрел все свое мастерство, весь свой актерский «тренинг», принесенный мною в кино, из своей учебы в труппе Фреда

Карно. Лучшей школы для киноактера не может существовать, ибо сущностью кино является молчание»²⁶.

«Могу сказать,— писал Чаплин в другой своей статье,— что лучшим в своей работе я обязан школе, которую я получил в труппе Фреда Карно... За пять или шесть лет, проведенных в этой труппе, я изучил весь ее репертуар, чистоту и осмысленность ее техники»²⁷.

В составе ансамбля театра Карно Чаплин неоднократно гастролировал во Франции и США.

3 октября 1910 г. Чаплин впервые выступил в театре «Колониаль» (Нью-Йорк) в бурлеске «Вау-Ваус». Это была пародия на самодеятельный концерт в туристском летнем лагере. В программе концерта были певцы, акробаты, дрессировщики, артист-трансформатор (Чаплин). Комический эффект, как и во многих других пантомимах Карно, строился на том, что номера концерта проваливались один за другим. Певцы фальшивили, акробаты не могли выполнить ни одного упражнения, артист-трансформатор был настолько пьян, что с трудом мог развязать галстук, незадачливый дрессировщик вместо собаки сам прыгал через обруч, служил на задних лапах и носил поноску.

Спектакль «Вау-Ваус» никакого успеха не имел, однако нью-йоркская пресса отметила талантливую игру Чаплина: «Чаплин — типично английский актер, он принадлежит к тем актерам, которые нравятся американской аудитории, хотя она к ним еще не привыкла. Его манера спокойна и легка. Чаплин вполне подходит для Америки» («Верайти»).

«Бруклин Игл» 18 октября 1910 г. писала: «Чарли Чаплин, премьер труппы Карно, которая дает свои спектакли в театре «Орфеум», был восторженно встречен британскими уполномоченными Бруклина. Члены общества «Сент-Джордж Сосайти» и «Узонас» были среди организаторов приема в честь Чаплина и его партнеров».

Труппа Карно гастролитовала в США дважды. Вторично, после недолгого перерыва, она прибыла в США весной 1913 г. В ее репертуаре были пантомимы «Вечер в английском мюзик-холле» и «Вечер в лондонском клубе». В обеих пантомимах главную роль играл премьер труппы Чарли Чаплин.

Труппа работала по договору с театральными продюсерами Салливенем и Консидайном в театральной сети «Импресс» (Сан-Франциско, Лос-Анжелос, Филадельфия). Спектакли, благодаря исполнению главной роли Чаплином, пользовались громадным успехом.

Сохранилась неоднократно воспроизведенная в книгах о Чаплине афиша этого спектакля. Из шести фото, помещенных в афише, два фото — Чаплина... Кроме них, тут же на афише помещена карикатура на джентльмена в ослепительном цилиндре, стоячем воротничке, галстуке бабочкой, с моноклем в левом глазу и... опухшим носом горького пропойцы. Эта карикатура опять-таки изображает Чаплина.

²⁶ Чаплин. Против говорящей фильмы.—«Кино», 3 ноября 1929 г.

²⁷ Чаплин. Как заставить людей смеяться.— Сб. «Чарльз Спенсер Чаплин», стр. 177.



Афиша театра «Импресс». (Фото Чаплина в левом ряду — третье сверху, в нижнем ряду — посредине).

Сохранилась также фотография Чаплина (ноябрь 1913), стоящего у стены, оклеенной афишами театра «Импресс» в Сан-Франциско. На афишах отчетливо видна надпись: «Чарли Чаплин — пьяница в скетче «Вечер в лондонском клубе»».

Роль пьяницы в скетче «Вечер в лондонском клубе» была коронной ролью Чаплина.

Лондонский клуб до отказа насыщен винными парами... Изнывающие от желания напиться и подражаться персонажи наталкиваются друг на друга, бродят по сцене неверной походкой лунатиков, сшибая с ног официантов, опрокидывая столы, теряя панталоны... Грохот разбитой посуды ритмически чередуется со звонкими затрепщинами и грохотом падения человеческих тел... Все это идет в ритме кэк-уока и галопов Оффенбаха. Персонажи этой модернизированной арлекинады столь же эксцентричны, как и та среда, в которой они действуют: бродячий фокусник, разыскивающий своих слонов, благородный седовласый папаша и его откормленный сынок, вооруженный духовым ружьем и пирожками с кремом, которые он швыряет в окружающих, два напившиеся до бесчувствия гиганта, чудом удерживающиеся на ногах, и др...

На фоне всего этого эксцентрического «престиссимо» неожиданно появляется чуждая перекошенному, пьяному миру ночного лондонского клуба фигура: темно-серый застегнутый на все пуговицы сюртук, лоснящийся цилиндр, черные выутюженные брюки, белые перчатки, белые манжеты, начищенные до зеркального блеска ботинки — джентльмен, что называется, с головы до ног! С достоинством, не спеша, подчеркнуто выпадая из ритма всего происходящего, движется эта фигура среди суесящихся на сцене официантов и посетителей клуба спиной к публике.

Пауза... Джентльмен в сером сюртуке резким движением оборачивается лицом к зрительному залу. Взрыв хохота прокатывается по партеру и галерке. Джентльмен — безнадежно пьян. Это видно и по выражению лица и по опухшему красному носу... Солидность, достоинство, медленные движения — все это расшифровывается как результат болезненного стремления удержаться на ногах, как чудо эквилибристики. Серый сюртук, элегантный галстук бабочкой и монокль в левом глазу лишь довершали комедийный эффект. Чаплин отлично понимал «ключ», в котором он

строил образ своего пьяницы, он вполне отдавал себе отчет, насколько забавен его герой, который упорно стремится сохранить свое достоинство.

Вскоре элегантный джентльмен ввязывается в ссору с одним из посетителей «клуба». Чтобы запугать противника, он расстегивает куртку и наполовину сбрасывает его, делая вид, что он собирается драться. При этом обнаруживается, что темно-серый куртку надет на голое тело, а манишка и манжеты укреплены веревочками...

Пантомимы «Вечер в английском мюзик-холле» и «Вечер в лондонском клубе» пользовались у американской аудитории громадным успехом. Появление «пьяницы Чарли» вызывало бурю восторга.

Премьером группы Карно заинтересовались американские кинопредприниматели, увидевшие Чаплина в лосанжелосском театре «Импресс» на Спринг-Стрит. Переговоры с Чаплином относительно ангажемента длились с мая по ноябрь 1913 г.

28 ноября состоялось последнее выступление Чаплина на театральной сцене (театр «Импресс» в Канзас-Сити). Подписав контракт с фирмой «Кистоун», Чаплин навсегда покинул театр и стал киноактером.

Переход Чаплина из театра в кино был для него не только «переменой профессии»: он по сути дела означал эмиграцию из Англии в США. Уход из английского театра в американское кино был, следовательно, явлением вторичным, не причиной, а следствием. Чаплин с горечью вспоминал: «Мне не нравились барьеры, воздвигаемые между классами, чтобы подавить бедняков, к которым принадлежал и я, и, эмигрируя в Америку сорок пять лет назад, я предпочел бы стать там продавцом в мясной лавке, чем в Англии лордом Пибоди»²⁸.

Существует очень распространенное мнение, что и сам Чаплин, и его герой Чарли представляют собой некую квинтэссенцию кинематографа, что истоки и корни творчества Чаплина следует искать лишь в американском кинематографе, что, наконец, Чаплин и театр полярны друг другу во всех возможных смыслах. Эта легенда возникла еще в начале 20-х годов, когда в формалистических поисках абстрактной «специфики» теории «чистого кинематографа» пытались вбить клин между кино и театром.

В свете изложенных выше фактов творческой биографии Чарльза Спенсера Чаплина легенда о его «сугубо кинематографическом» происхождении оказывается несостоятельной. В кинематограф Чаплин — профессиональный театральный актер с тринадцатилетним стажем — принес не только виртуозное мастерство эстрадного актера, но и реалистические традиции английской клоунады, традиции демократических народных театров.

Во всеоружии этого искусства, предполагающего какое-то сатирическое или скептическое отношение к общепринятому, появился Чаплин в американском кино.

Этому отношению к «общепринятому» Чаплин учился не только у Дена Лейно, Литтл Тича и Фреда Карно. Его интересы не ограничивались искусством современных ему эстрадных актеров. Он внимательно и пристально изучал жизнь и нравы обитателей Кеннингтона, Ламбета и Ист-Энда. Мельчайшие детали костюма, неуловимые

²⁸ Седрик Белфрейдж. С вами говорит Чаплин.—«Иностранная литература», 1956, № 5, стр. 241.

оттенки походки, манера разговаривать и жестикулировать, догонять переполненные пассажирами omnibus-ы или переругиваться с соседями — все это интересовало Чаплина, во всем этом он видел проявление определенных характеров, сложившихся в атмосфере нищенских кварталов Лондона.

На всю жизнь он запомнил жалкого слепого нищего, неизменно стоящего у сырой, покрытой плесенью стены моста Ватерлоо, его не менее жалкую больную собаку, свернувшуюся калачиком у ног старика, ханжеский облик проповедников из Армии спасения, смешную «утиную» походку старого извозчика, присматривающего за лошадьми у пригородного кабака, унылые фигуры уличных шарманщиков и акробатов, торговца фруктами с жадными голодными глазами и распухшим от водянки животом, оборванных детишек, играющих на задворках камнями и цепками, и солидных «бобби»-полицейских, подобно восклицательным знакам, расставленных на углах и перекрестках...

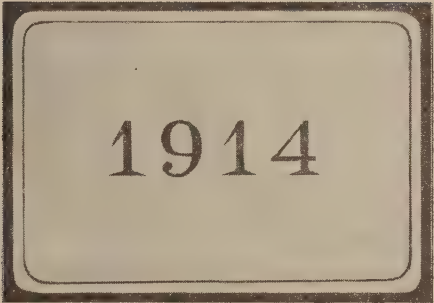
Запомнились Чаплину и «декорации» лондонских окраин, впоследствии воспроизведенные им в студиях «Маджестик», «Лоун Стар» и «Ла-Бреа»: высокие, уныло однообразные серые дома с маленькими подслеповатыми окнами, узкие, грязные, давно не метенные тротуары, груды мусора и железного лома на пустырях, лотки с овощами и фруктами, вывески молитвенных домов Армии спасения.

Социальные и классовые противоречия были знакомы Чаплину с самого юного возраста. Та обстановка, та среда, та атмосфера, под влиянием которых складывался характер молодого артиста, его общественные симпатии, его политические взгляды, его эстетические вкусы, его отношение к жизни и людям были одновременно обстановкой, средой и атмосферой, в которых зародился и вырос появившийся годом позже на экранах США знаменитый Чарли.

Двадцатичетырехлетний Чарльз Спенсер в 1913 г. еще далеко не до конца определился как художник и человек, но уже тогда в его характере и в его творческом методе были отчетливо различимы черты будущего Чаплина — гуманиста, реалиста и демократа.

ГЛАВА

ВТОРАЯ



1914

Голливуд накануне первой мировой войны. Американское кино и театр. Театральные режиссеры и актеры в Голливуде. Фирма «Кистоун» и Мак Сеннетт. Комедии затрещин и фарсы. Путь Сеннетта от комедии затрещин и фарса к эксцентрической трюковой комедии. Импровизационный метод в творчестве Сеннетта. Драматургия и поэтика фильмов Сеннетта. Организация творческого процесса. Основные персонажи фарсов Сеннетта. Актеры театра и эстрады у Сеннетта. Появление Чаплина в студии Эдендейла, первое знакомство с творческим методом Сеннетта и системой игры его труппы. Неудачный дебют Чаплина («Зарабатывая на жизнь»). Первое его выступление в костюме и гриме будущего Чарли («Детские автомобильные гонки»). Эволюция творчества Чаплина в «Кистоун». Образ Чейса («Его любимое времяпрепровождение», «Роковой молоток» и др.). Постепенное превращение Чейса в Чарли («Двадцать минут любви», «Его музыкальная карьера»). Полнометражная комедия Сеннетта «Прерванный роман Тилли» с участием Чаплина. Последние фильмы Чаплина в студии «Кистоун» («Его доисторическое прошлое»). Окончательный разрыв Чаплина с Сеннеттом. Подлинные творческие причины этого разрыва — стремление Чаплина к творческой свободе.



начале 10-х годов XX в. в США, на юге штата Калифорния, в пригороде крупного промышленного центра Лос-Анжелоса выросал первый в мире киногород — Голливуд.

Одна за другой на территории Голливуда возникали студии. Сначала маленькие, карликовые — «Нестор», «Байограф», «Эссеней», «Селиг», «Бизон», «К. Л. М.», «Кистоун»; позднее грандиозные по размерам и хорошо оборудованные — «Универсал-Сити», «Фэймос-Плейерс-Лэски», «Трайэнгл», «Фокс». Доходность только что родившейся кинопромышленности привлекла внимание биржевиков и финансистов: количество кинотеатров и прокатных контор увеличивалось в небывалых масштабах.

Голливуду понадобились режиссеры, сценаристы, актеры. Режиссеров наскоро обучали в киностудиях, переманивали из театров. Режиссер и актер провинциальной театральной труппы Дэвид Уорк Гриффит, режиссеры Герберт Бренон, Джон Лоан Таккер, Гордон Эдуардс, заведующий репертуаром провинциальной театральной конторы Сесиль Блаунт де Милль, водевильный актер Мак Сеннетт, театральные актеры Фрэнк Борзедж, Джемс Крюзе, Джек Конвей пришли в кино сами. Других пришлось приглашать, уговаривать, подкупать, уплачивать за них неустойки. Были «переманены» из театра Полина Фредерик, Мария д'Оро, Уильям Сюррей Харт, Дуглас Фербенкс, Де-Вольф Хошпер; из труппы театрального продюсера, драматурга и режиссера Дэвида Беласко ушла в «Байограф» Глэдис Смит (Мэри Пикфорд).

Видные представители самых разнообразных областей культуры в той или иной форме принимали участие в деятельности Голливуда. Джек Лондон в 1911 г. был пайщиком одной из голливудских фирм, а позднее, в 1915 г., совместно с Чарльзом Годдардом написал киноман «Сердца трех»¹. Потерявшая голос оперная артистка Джеральдина Фаррар в 1915 г. стала звездой фирмы «Парамаунт». Позднее в Голливуде стали сниматься король теноров Энрико Карузо и разоблачитель спиритов Гарри Гудини, король бокса Джек Демпси, королева плавания Аннетт Келлерман и другие². Выдающийся английский театральный актер Герберт Бирбом-Три, создатель образа Мальволио и других ролей шекспировского репертуара, в 1915 г. снимался под наблюдением Гриффита в «Макбете» Джона Эмерсона.

Калифорнийский киногород жадно требовал притока все новых и новых сил. Началась конкуренция и спекуляция; вздувались цены на актерский и режиссер-

¹ «Сердца трех» — отнюдь не сценарий, а роман-фельетон, публиковавшийся в качестве своеобразной предварительной рекламы одноименного фильма.

² Аннетт Келлерман снялась в фильмах «Дочь Нептуна», «Дочь богов», «Королева моря»; Энрико Карузо — в фильме «Мой кузен»; Гарри Гудини — в фильмах «Мастер тайн», «Жестокая игра», «Остров ужаса», «Человек с того света» и «Халдейн из разведки».

ский труд, выплачивались сверхгонорары; актеров-«звезд», способных обеспечить спрос на фильмы, не хватало. Чтобы выдержать конкуренцию, каждой, даже самой маленькой студии нужны были «свои» актеры. По городам США разъезжали многочисленные агенты, которые информировали своих «боссов» о любом актере, подходящем для работы в Голливуде.

Гастролировавшая в США в 1913 г. английская труппа Фреда Карно, естественно, тоже привлекла внимание кинодельцов. Адам Кессель, один из хозяев фирмы «Кистоун», расположенной в местечке Энденейл, обратил внимание на актера Чаплина, талантливо игравшего у Карно роль пьяницы в пантомиме «Вечер в лондонском клубе», и решил привлечь понравившегося ему комика к работе на своей студии.

Фирмой «Кистоун» руководил ставший впоследствии знаменитым продюсер и режиссер Мак Сеннетт. Значение Сеннетта в развитии американской кинокомедии очень велико. Рене Клер писал о нем: «Это он основал в 1915 г. вместе с Д. У. Гриффитом и Т. Инсом компанию «Трайэнгл», где родился современный фильм. Это он создал жанр «максеннеттовских комедий», этих причудливых поэм, где клоуны, купальщицы, автомобиль, собачка, кувшин с молоком, небо, море и какое-нибудь взрывчатое вещество постоянно сменялись одно другим и в которых каждая комбинация вызывала восхищение и смех. Динамичный и свежий лиризм Мак Сеннетта открывает нам легкий мир, где сила тяжести заменяется радостью движения. Его короткие комедии возвещают о наступлении царства лирической фантазии, которое без сомнения будет триумфом кино»³. За двадцать лет своей работы в Голливуде (1912—1932) Сеннетт создал многочисленную школу режиссеров и актеров, специализировавшихся на создании комических лент. Среди них был Мэйбл Норман, Бен Тюрпин, Роско Арбокль («Фатти»), Френк Капра, Гарри Ленгдон, Бинг Кросби и сотни других.

Сеннетт специализировался на постановке комических короткометражных фильмов, так называемых слепстик комеди («slapstick comedy») — «комедий затрепщин». Его фильмы в основном строились на чисто внешнем комизме — погонях, преследованиях, драках, комических прыжках и падениях. Выпускались они сериями.

Идея создания серийной комической короткометражки была заимствована Сеннеттом из американской периодической печати, которая в еженедельных воскресных приложениях печатала серийные рассказы в картинках о приключениях Мэта и Джеффа, семейства Джонс, безумного Кота, счастливого хулигана, Цидеро Сэппа, Буба Мак-Ната и др.

В своих комических короткометражках Мак Сеннетт сочетал сюжеты газетных карикатур с цирковой эксцентрикой и развлекательными элементами модного в те годы музыкального обозрения Флоренса Зигфельда. Из газетных карикатур он заимствовал ряд комических персонажей (масок), из цирка — «гэг» (комический трюк), из ревю — своих знаменитых «купальщиц» (bathing beauty).

В студии Мак Сеннетта с невероятной быстротой «выстреливались» фильмы, стандартные по метражу (300 м) и одноипные по сюжету. Основным содержанием

³ Рене Клер. Размышления о киноискусстве. М., 1958, стр. 58—59.

этих короткометражек был вечный конфликт между комически гипертрофированным чудаком-обывателем и окружающим его эксцентрически перекошенным миром людей и предметов.

Комические короткометражки Сеннетта следует отнести к фарсам. Н. Г. Чернышевский в свое время дал следующую характеристику фарса: «Комическое называется фарсом, когда ограничивается одними внешними действиями и одним наружным безобразiem. К этому роду комического относятся длинные носы, толстые животы, долговязые ноги и т. п., к нему же относятся все неловкости, всякая неуклюжесть; например, нелепая, неловкая походка, смешные приемы и привычки. Например, привычка беспрестанно моргать, беспрестанно утираться, привычка одергиваться и охорашиваться и т. п. К области фарса принадлежат, наконец, все глупые нелепые приключения с человеком, например, когда он падает, когда его бьют, одним словом — когда он является игрушкой глупого, но безвредного случая или посмешищем других людей. Настоящее царство фарса — простонародные игры.

Фарс должен ограничиваться внешними приключениями и внешним безобразiem, поэтому чаще всего он нарушает приличия, самое внешнее в человеческом обществe, и в этом случае обращается он в цинизм»⁴.

Все признаки фарса, перечисленные Н. Г. Чернышевским, — налицо в комических короткометражках Сеннетта. Усатые злодеи и набедакурившие обыватели с нарисованными или приклеенными усами улепетывали в его фильмах от многочисленных стандартно неуклюжих и стандартно глупых ревнивых мужей и «копов» (полицейских), опрокидывая и ломая на своем пути все, что ни попадетсЯ под руку и под ноги. От реальной действительной жизни в поведении этих комических героев остались только поцелуи и драки. Любит — значит целует, ненавидит — значит бьет кирпичем по спине, молотком по голове, ногой в зад. В бытовом обиходе героев этой комедии фигурировали специально изготовленные вещи, рассыпающиеся при малейшем прикосновении рояли, пианино, диваны и письменные столы, бутафорские виолончели и кресла облегченного типа, которыми можно было без особого вреда гвоздить партнера по голове. Экспериментальным путем были найдены и приняты на вооружение способы и методы унижения и дискредитации солидных и плакатнотолстых, умеренно богатых и хорошо одетых буржуа, представителей закона (чином не выше полицейского сержанта) и злых тещ. На белоснежные панталоны ревнивого мужа неизменно выливались краска, деготь, клей и чернила. Черные визитки и фраки обсыпались мукой, мелом, известкой. В физиономию партнеров летели кремовые «паи» (торты), изготовляемые из взбитых белков и легкого рассыпчатого теста. Герои садились на липкую бумагу для мух, на подушки, утыканные иголками, или на гвоздь, падали в воду, в грязь, в снег... Сложных комедийных ситуаций и комедийного разрешения серьезных конфликтов в этих картинах не было. Комедийных характеров — тоже, только забавный идиотизм немотивированных поступков, направленных на разрушение, уничтожение...

Персонажи либо пьянствовали, либо крали, либо «прелюбодействовали», либо удирали от кого-нибудь, либо гнались за кем-нибудь. Логика здравого смысла под-

⁴ Н. Г. Чернышевский. Об искусстве. М., 1950, стр. 155.

менялась алогизмом жанра. При этом в короткометражных комедиях не было законченного фарсового сюжета. Элементы эротики вводились вместе с кордебалетом полураздетых купальщиц, которые, впрочем, не купались, а лишь демонстрировали себя зрителям.

Драки, погони и полураздетые «крошки» — вот, что показывал Мак Сеннетт на экране, хорошо зная невзыскательные вкусы своих зрителей.

«Все комедии фирмы «Кистоун», — писал Гарольд Ллойд, впоследствии известный комедийный актер, — обычно состояли из ряда падений, и кистоуновские актеры падали так, как еще никто не падал со времен Адама»⁵.

Для скоростного изготовления комических короткометражек, кроме специально изготовленного реквизита, необходима была труппа актеров. Сеннетт не затруднял себя работой над созданием образов. Глубоко невежественный во всем, что касалось культуры, уверенный в том, что Мольер и Шекспир — современные ему киноактеры, Сеннетт подготовил группу из раз навсегда загримированных и одетых актеров в соответствии с незатейливым ассортиментом амплуа в его комедиях: комедийный герой-простака, комедийный герой-эксцентрик, комический вариант благородного отца, несколько характерных персонажей и статисты-полисмены.

Простофили-обыватели из комедий Сеннетта типажно были очень близки к персонажам американских комических рисунков. Костюмы героев подчеркивали их неполноценность: головные уборы были или слишком малы, или слишком велики, пиджаки если не изодраны, то обязательно не в пору и с чужого плеча, брюки либо коротки и узки, либо висели мешком и их приходилось постоянно подтягивать, обувь стоптана или непомерно велика. В руках герои держали смешные тоненькие, гибкие и непрочные тросточки.

Походка у комических героев была экстравагантна: они либо двигались, как заводные автоматы (Бен Тюрпин), либо подпрыгивали, как резиновые (Конглин).

Весь их облик, начиная с подрисованных бровей, придающих лицу глупо-удивленное выражение, торчащих усиков и кончая смешной одеждой выражал какую-то неосуществленную претензию на полноценность, что уже само по себе было в достаточной мере смешно.

Действия персонажей полностью соответствовали их внешней характеристике. Герои вели себя необыкновенно глупо, непоследовательно, обращались с реквизитом эксцентрически и неумело. Они могли упасть на любом ровном и гладком месте, постоянно цеплялись руками и платьем за все, что встречалось на их пути; они были неуклюжи и неосторожны, их поведение напоминало поведение слона в посудной лавке: вокруг них все валилось, пачкалось, ломалось, разваливалось и разбивалось.

Вещи, окружающие героев сеннеттовской комедии, были для них либо трамплином, от которого они отталкивались в прямом и переносном смысле, либо камнем преткновения. Для сеннеттовских короткометражек был типичен так называемый бунт

⁵ Harold Lloyd. An american comedy. N. Y., 1928. (Русский перевод: Г. Ллойд. Американская комедия. — «Искусство кино», XI, 1938, стр. 38.)

вещей, с которыми персонажи не в состоянии сладить. Ключ не поворачивался в замке, пробочник не вытаскивал пробки, звонки не звонили, автомобили не трогались с места, вода не выливалась из графина или бутылки, страницы не перелистывались, метла не мела и т. д.

О Сеннетте существует немало различных легенд. Согласно одной из них ранние комедии фирмы «Кистоун» были якобы целиком основаны на «трюках», понимаемых в данном случае как трюки широко известного у нас в СССР фильма Хэла Роуча «Воинственные скворцы» (1923) ⁶. В действительности такого рода «трюков» в ранних короткометражках Сеннетта не было. Они появились несколько позже, в годы мировой войны, когда Сеннетт и его ученики, в первую очередь Фатти, отошли от примитивного фарса, основанного исключительно на присмаках внешнего комизма.

Фарсовые ситуации в их фильмах стали в эти годы сочетаться с эксцентрическими трюками, в результате чего был создан своеобразный веселый мир, живущий по своим особым законам. В фильмах этой школы и близких к ней — Хэла Роуча, Ола Кристи и других — самые поразительные и неслыханные вещи «монтировались» с обычными повседневными явлениями. В этом мире, который был назван одним остроумным критиком «сеннеттией», фантастика и сказка были урбанизированы и помножены на необъятные возможности экрана. Ускоренная и замедленная съемка, монтажные подмены, комбинированный кадр, обратная съемка, двойная и тройная экспозиции — все это применялось в достаточно широких размерах наравне с цирковой эксцентрикой.

Комедийный эффект достигался зачастую самим фактом сочетания абсолютно ирреальных событий с повседневными, будничными бытовыми случаями. Поезд, перепрыгивающий при неминуемом столкновении через другой поезд; козел, укороченный ударом молнии вдвое; кошка, проглотившая моток шерсти и родившая после этого полдюжины котят в вязаных джемперах; стрелки стенных часов, поднимающиеся к 12-ти после окрика «Руки вверх!», взбесившаяся чертежная линейка, мгновенно успокаивающаяся после того, как ей «соли на хвост насыпали»; собака, которая с голодухи лижет картинку, изображающую жареную рыбу, до тех пор, пока на картинке не остается начисто обглоданный скелет; линейный корабль на экране (сцена на сцене), тонущий после того, как один из зрителей стреляет в экран из револьвера; пар, идущий от «горячих» следов быстро удиравшего человека; автомобиль с испорченным мотором, приходящий в движение после впрыскивания морфия в шину; борода, перескакивающая с одного подбородка на другой при выстрелах; герой, вымазанный дегтем и обсыпанный перьями, взлетающий, подобно курице, на забор и несущий яйца; человек, который, будучи приговорен к смертной казни и роя себе могилу, засыпает землей восходящее солнце, ибо на рассвете он должен быть казнен, — таким был сеннеттовский мир в начале 20-х годов. Гениальное вранье Мюнхгаузена стало у Сеннетта экранной реальностью, раскрывающейся в обстановке привычного американского быта.

⁶ «Воинственные скворцы» — трюковая комедия, поставленная под руководством Хэла Роуча, режиссерами Тэдом Уальдом и Фредом Пойолом.

Когда-то Шопенгауэр и Кант, говоря о теории комического, приводили примеры словесного комизма. «Если,— говорит Кант,— какой-нибудь остряк расскажет о горе одного купца, который, возвращаясь из Индии со всеми своими товарами в Европу, в страшную бурю должен был выбросить за борт все и горевал об этом до такой степени, что у него в одну ночь поседел весь парик, мы смеемся...»⁷ «Один слуга,— рассказывает Шопенгауэр,— смазывал маккасаровым маслом облезшую тюленью шкуру на сундуке своего господина, чтобы она снова обросла волосами; при этом он несомненно думал, что маккасаровое масло содействует ращению волос»⁸.

Оба эти анекдота смешны, и можно себе представить, какой хохот вызывали эпизоды в фильмах Мак Сеннетта, в которых парик седел, а облезшая шкура, смазанная мазью для ращения волос, обростала густым мехом. Такими же приемами комического, основанными на элементарных логических ошибках, пользовались Мак Сеннетт и его последователи. Комизм анекдотов, подобных приведенным Кантом и Шопенгауэром, усиливался от того, что они получали зрительное выражение на экране.

В картинах последователей Сеннетта все совершалось и совершается вопреки законам природы. Опровергая закон Архимеда, воздушные шары тонут, а камни поднимаются в воздух; граница между органическим и неорганическим миром эксцентрически стерта: вылинявший ковер, облитый мазью для ращения волос, покрывается обильной растительностью; масштабные, пространственные и иные соотношения объявлены вне закона: средней тучности мужчина, упавший в пруд, выплескивает из него всю воду («Мания женитьбы»), от одного выстрела с дерева падают все листья, изнемогающий от жажды путник выпивает за один присест целую лужу воды («Герой пустыни»), пятизарядный револьвер стреляет подряд столько раз, сколько нужно для сюжета («Прерванный роман Тилли»), бильярдные шары двигаются не по прямым линиям, а по кривым, вопреки законам физики («Шерлок младший»). Герою тупой пилой отпиливают зад («Его новая работа»), его колотят по плечи огромным молотком («Роковой молоток»); человека собирают из разрозненных частей, как паяца; один герой прыгает другому в живот («Шерлок младший») и т. д.

В ранних фильмах Сеннетта (1912—1915), созданных в руководимой им студии «Кистоун», эксцентрика отсутствовала, зато комических несообразностей было очень много. Все эти комические несообразности в лучших фильмах Мак Сеннетта совершались в бешеном темпе и крайне ритмично; уже в ранних его комедиях можно наблюдать ритмичность движений актеров («Зарабатывая на жизнь», «Двадцать минут любви») и безумную скорость развития действия.

Уже упоминалось о том, что комические фильмы Сеннетта выпускались сериями. В одних случаях определяющим в серии был исполнитель главной роли (серия Тюрпины, серия Фатти), в других — специфический материал, используемый для достижения комедийного эффекта.

⁷ И. Кант. Критика способности суждения. Перевод Н. М. Соколова. СПб., 1898, стр. 211.

⁸ А. Шопенгауэр. Мир как воля и представление. Дальнейшие доказательства основных положений пессимистической доктрины. Перевод Н. М. Соколова. СПб., 1893, стр. 114.



Сеннеттовские полицейские

Бестер Китон, известный американский кинокомик, написал впоследствии краткую шуточную историю комических фильмов Сеннетта. Он разделил эту историю на шесть периодов.

1. Период взрывов. Первые комические фильмы строились всецело на различных эффектах взрывов. Можно было видеть только взрывающиеся дома, петарды, бомбы и бикфордовы шнуры. Именно в этот период возникло правило

употреблять дублеров для замещения главных актеров, так как последним вряд ли хотелось быть отправленными на небо силою взрыва и там флиртовать с ангелами.

2. Период кремовых тортов. Это был период, когда нельзя было встретить ни одного комического фильма без того, чтобы актеры там не бомбардировали друг друга всевозможными предметами: тестом, творогом, кремовыми тортами.

3. Период полисменов. В один прекрасный день заметили, что человек самой серьезной внешности, одетый в мундир полицейского, может быть превращен в мишень для самых разнообразных шуток. Комические фильмы тогда состояли из приключений полисменов, заставлявшие смеяться до слез тех, кто на самом деле должен был бы относиться с почтением к полиции...

4. Период автомобилей. Вне зависимости от развития кинематографа, как такового, ничто не оказывало такого благотворного влияния на развитие комических фильмов, как автомобили. Это был период фильмов, которые показывали самые невероятные автомашины и целый ряд несчастий, случившихся с теми, кто имел смелость сесть в автомобиль, не умея им управлять. Статистика этого времени отметила увеличение продажи автомобилей.

5. Период купальных костюмов. В эту эпоху кинорежиссер брал одну-двух или нескольких красивых девушек, надевал на них купальные костюмы, после чего заставлял их резвиться, как будто бы им было 5—6 лет. Комический фильм был готов. Все молодые хорошо сложенные девушки покупали купальные костюмы, запасались билетом в Лос-Анжелос и считали себя звездами.

6. Период настоящий. В конце концов поняли, что комические фильмы требуют не автомобилей, не купальных костюмов и кремовых тортов, а совсем другого — юмора. Поняли, что для того, чтобы сделать хороший комический фильм, нужны не только хорошие актеры и хороший сценарий, но также и юмор, и прежде всего, юмор⁹.

⁹ См. «Советский экран», 1925, № 14 (24), стр. [12].

Комические короткометражки Сеннетта, поставленные в 1912—1915 гг., не укладывались, однако, в шуточную историю, написанную Бестером Китон. В них, действительно, были и смешные подпрыгивающие полисмены, и фривольно раздетые купальщицы, и взрывы, и швыряние кремовыми тортами. Однако, перечисляя в мнимом хронологическом последовательности характерные атрибуты «Кистоун», Китон забыл упомянуть о самом существенном.



Сеннеттовские купальщицы

Ранние комические фильмы Сеннетта были построены на постоянных актерских масках и снимались чисто импровизационным способом. В этом их принципиальное сходство с итальянской народной комедией (*comedia dell'arte*).

Джильберт Вивьен Селдес, один из лучших знатоков американского кино, в своей книге «Один час с немими и звуковыми картинками» настаивает на том, что сеннеттовская «комедия затрепич» происходит от американских народных зрелищ (театры бурлеск), которые он рассматривает как своеобразное видоизменение комедии масок¹⁰.

Проще всего, казалось бы, объяснить применение «импровизационного метода» постановки комических короткометражек экономическими затруднениями Сеннетта, отсутствием оборудованных съемочных площадок, необходимостью выпускать продукцию «Кистоун» бесперебойно, с пулеметной быстротой. Именно так и поступают зарубежные исследователи организационной и творческой деятельности Сеннетта — Джим Фаулер, Рабей Джемс Минни, Роберт Пайн и др.

В действительности «импровизационный метод», органически свойственный народному ярмарочному театру, театру марионеток, театру пантомимы, комедии масок, потому и применяется в «Кистоун», что комические фильмы, создаваемые на этой студии, были своего рода народным зрелищем, не только по форме, но очень часто и по содержанию.

Драматургия и поэтика комических лент Сеннетта были тесно связаны с импровизационным способом их создания и даже во многом определялись этим методом.

В статье «Психология кинокомедии», помещенной в 1918 г. в журнале «Моуши Пикчер Классик»¹¹, отмечается, что основные комические ситуации комедий Сеннетта — это «унижение достоинства» (*fall of dignity*) и «неузнавание» (*mistaken identity*).

¹⁰ G. V. Selles. The seven lively arts. N. Y., 1924, p. 3—24.

¹¹ «The psychology of film comedy». — «Motion Picture Classics», 1918, vol. VII, p. 20—21.

Обычно «унижение достоинства» происходило с людьми обеспеченными и хорошо одетыми, и чаще всего это «унижение» мотивировалось «неузнаванием».

Многие комедийные приемы, которые составляют жанровое своеобразие комических фильмов фирмы «Кистоун», рождались и закреплялись в процессе применения метода импровизации.

Почти ежедневно актерский ансамбль «Кистоун», включающий героя, героиню, пьяницу, полисмена («копа»), усатого злодея, бродягу, седовласую благородную мать семейства, собачонку, кошку, ребенка, захватив с собою бутафорские кирпичи и кремовые пан, выезжал в восемь часов утра со студии Эдендейл «на натуру». Порой игровые сценки импровизировались на фоне декораций и массовых сцен, подготовленных другими студиями. Иногда же актеры «Кистоун» впутывались в реальную уличную драку или, наоборот, затевали ссору с первым попавшимся, типажно подходящим субъектом, вмешивались в ряды участников демонстраций, шествий, митингов. Оператор, предусмотрительно спрятанный от посторонних глаз в закрытом автомобиле, снимал импровизированные комические сценки, попадавшие в поле зрения аппарата.

Таким способом, кстати, был создан в 1912 г. первый фильм «Кистоун» — «Коген в Кони-Айленд». В этой короткометражке ньюйоркский парк развлечений был бесплатным фоном, на котором разыгрывались примитивные перипетии комедийного сюжета. В Лос-Анжелосе комики «Кистоун» однажды присоединились к многочленной патриотической демонстрации. Оператор, скрытый в фургоне для развозки белья из прачечной, снимал комические столкновения кистоунцев между собою и с демонстрантами. В результате этого «творческого эксперимента» появился фильм Сеннетта «Великая армия республики». Просмотрев на следующий день отснятый материал, Сеннетт наскоро с теми же актерами доснимал не достающие для создания осмысленного сюжета сцены.

Иногда импровизационный метод применялся в Эдендейле не только на съемочных площадках, но и за монтажным столом. Так, один из «адъютантов» Сеннетта Ол Мак-Нил, специализировавшийся в «Кистоун» на монтаже комических лент, нередко «производил» очередной боевик Сеннетта при помощи виртуозной склейки монтажных обрезков, хранившихся «про запас».

Импровизационный метод имел, конечно, и свои отрицательные стороны: «импровизаторов» неоднократно преследовала и задерживала полиция. Так, знаменитая «безумная погоня», в которой обязательно принимала участие полиция, была открыта в процессе съемок очередной импровизационной сцены. Роберт Пайн в книге «Великий бог Пан» подробно рассказывает об этом событии: «В один прекрасный день в съемки очередного фильма вмешалась полиция. Полисмены принялись гоняться за актерами и режиссером по голливудскому бульвару, а оператор продолжал снимать всю эту беготню.

Впоследствии, при просмотре отснятого материала, оказалось, что погоня за актерами полицейских гораздо забавнее подлинно игровых сцен. Так были открыты «кистоунские» полицейские.

Если бы Мэйбл Норман не бежала по улице с куклой в руках и не сунула ее в руки абсолютно постороннему человеку, если бы возбужденная толпа не запрудила

улицу, если бы не вмешались полицейские, если бы именно в этот момент не проходила по улице какая-то демонстрация — никогда не было бы «кистоунских» полицейских. Они родились из сумбура ранних дней, когда операторы крутили фильмы исподтишка, а голливудские бульвары были единственной съемочной площадкой...»

«Коронной, наиболее прекрасной и наиболее случайной случайностью,— продолжает Пайн,— было изобретение кремовых тортов. Пришествие кремовых тортов придало «объемность» комическим фильмам и привело к полному пересмотру комедийных стандартов того времени. Всякий раз, когда комедия не получилась, имелаась возможность поддержать ее хорошо направленным тортом»¹².

Сеннетт был не единственным производителем развлекательных лент. Фирма «Эссеней» выпускала серии комедий «Элкали Айк» в постановке Дж. Андерсона с Огюстусом Керни в роли Элкали. Шовинистические антинегритянские комедии производила фирма Зигмунда Любина. Героями этих комедий были бестолковые негры Самбо и Растус.

Наибольшим успехом до Мак Сеннетта пользовались комедии с участием Джона Банни (в России Банни был известен под именем Поксон). Выпускала эти комедии фирма «Вайтаграф», режиссерами были Джордж Беккер, Джон Стюарт Блектон и Ван Дайк Брукс. Банни — в прошлом водевильный актер — был комиком-толстяком. Играл исключительно характерные бытовые комические роли. Его постоянной партнершей была Флора Финч, игравшая в том же плане. Эксцентрика и бурлеск в фильмах Банни отсутствовали.

Однако ни одна из перечисленных фирм («Любин», «Эссеней», «Вайтаграф» и др.) не специализировалась на производстве комических короткометражек, как это сделал Сеннетт в «Кистоун». Эта специализация наложила своеобразный глубоко специфический отпечаток на деятельность фирмы «Кистоун» и предопределила организацию производственно-съемочного процесса во всех его деталях.

Производственная база фирмы «Кистоун», как уже было сказано, располагалась неподалеку от Голливуда, в местечке Эдендейл. Студия эта, по словам самого Сеннетта, «была просто старой дачей, приспособленной к моим нуждам. В студии были два корпуса. Один из них был павильоном, в другом были расположены монтажная, проекционная камера и мастерская по изготовлению декораций. На дверях были развешаны импозантные таблички: «Сценарное депо», «Прием артистов» и пр.

В основном я снимал на натуре в окрестностях Эдендейла, очень мало пользовался павильоном и предпочитал солнечный свет искусственному. Впрочем у меня был специальный «ассистент по освещению», некто Поль Герен, племянник известного художника Жюля Герена»¹³.

Художественным руководителем и «супервайзером» (постановщиком-наблюдателем) студии был сам Мак Сеннетт, одновременно следивший за созданием нескольких фильмов. Под его наблюдением и руководством Генри Лерман, Дел Гендерсон, Рой дель Рут, Герман Реймекер, Ричард Джонс, Николас Когли, Уолтер Райт, Фредерик Фишбек и другие режиссеры ставили короткометражные фарсы.

¹² P a y n e. The Great God Pan. N. Y., 1952.

¹³ Robert F l o r e y. Deux ans dans les studios américains. Paris, 1922, p. III.

В литературном бюро «Кистоун» работали трое: Рей Гриффит, Джонни Грей и Альберт Глессмейр. Гриффит придумывал сюжет, Глессмейр разрабатывал трюки, Джонни Грей сочинял надписи.

Журналист Хемптон дель Рут (брат режиссера Роя дель Рута) был чем-то вроде «литературного консультанта» при Сеннетте. Аналогичное положение в «Кистоун» занимал Роберт Вагнер, впоследствии писавший со слов Чаплина статьи о его творческом методе.

Литературное бюро «Кистоун» обеспечивало лишь схематический сценарий комических импровизаций. О подыскании соответствующей натуры для съемок заботился сам Сеннетт, который платил репортерам голливудских газет и инспекторам пожарных команд за немедленное оповещение «Кистоун» о пожарах, уличных беспорядках, митингах и других событиях, которые могли быть использованы в качестве бесплатного фона для съемок.

Монтажом готовой продукции «Кистоун» занимался сам Сеннетт, учившийся монтажу у Гриффита.

«Если заснятые сцены казались «папаше Гусю» (так называл Сеннетта Фоулер) достаточно смешными, их оставляли без изменения. В противном случае к ним добавлялись «bits», т. е. сценки, не имеющие никакого отношения к сюжету фильма, разыгранные актерами или дрессированными животными. Такие сюжетные «сюрпризы» вроде грудного ребенка, свалившегося неизвестно откуда в блюдо с макаронами, иногда спасали бездарные короткометражки, состряпанные сотрудниками Сеннетта. В «Кистоун» существовала своеобразная актерская труппа «скорой помощи»; в случае надобности по телефону вызывали в студию вора, пьяницу, эксцентрика или иной персонаж. Картина Луизы Фазенда «Дама из кухни» была спасена от коммерческого провала с помощью вставного эпизода: в кухню ни с того, ни с сего влетала канарейка, преследуемая кошкой...»¹⁴

Студия «Кистоун» в Эдендейле располагала постоянным штатом актеров. В 1913—1914 гг. у Сеннетта работали следующие актеры: Мак Суэйн, Уоллес Бири, Глория Свенсон, Роско Арбокл, Мэйбл Норман, Форд Стерлинг, Фриц Шаде, Минта Дюрфи, Филлис Аллен, Эл Сент-Джон, Гарри Мак-Кой, Бен Тюрпин, Эдгар Кеннеди, Алиса Давенпорт, Чарльз Мюррей и др.

Почти все актеры «Кистоун» воплощали постоянно один и тот же образ, выступали постоянно в одном и том же костюме.

Приводим перечень некоторых постоянных персонажей из труппы «Кистоун».

1. Высокий, широкоплечий грубиян и драчун в долгополом сюртуке, цилиндре, с бородкой «под дядю Сэма» (Форд Стерлинг).

2. Придурковатый, косоглазый субъект средних лет с узкими плечами и бессмысленным выражением лица; костюм на нем сидит мешковато, руки болтаются как на шарнирах, походка заводной куклы, на голове котелок, сдвинутый на затылок. Субъект этот постоянно пьян и вступает с каждым встречным в драку, иногда у него на лице, шее и руках наклеены полоски пластыря, соответствующие дуэльным шрамам гейдельбергского студента (Бен Тюрпин — «Нарцисс»).

¹⁴ Gene Fowler. *Father Goose*. N. Y., 1934, p. 379.

3. Толстый юноша с самодовольным выражением лица, в тирольке и костюме с чужого плеча. Костюм невероятно узок, рукава коротки, брюки еще короче. Юноша дерзок, нахален и предприимчив. Он пристаёт к женщинам, не прочь выпить в компании, иногда присваивает не принадлежащие ему вещи (Роско Арбоклъ — «Фатти»).

4. Огромного роста детина, со свирепым выражением лица, густыми черными бровями, всклокоченной черной шевелюрой. Он — отец семейства и, как правило, под башмаком у жены, но волокита и пьяница. Жена неустанно разоблачает его проделки и бьет чем ни попадет (Мак Суэйн — «Эмброс»).

5. Маленький человек, хлопотливый и юркий, с моржовыми усами и хитрой усмешкой, притаившейся в уголках губ. Большой охотник до виски и драки. Он поочередно изображает либо веселого собутыльника Эмброса, Нарцисса или Фатти, либо обманутого и мстящего мужа. Костюм у него мешковатый, но мешковатость эта не подчеркнутая, бытовая (Честер Конклин — «Уэлрус») ¹⁵.

Для изображения полисменов в комических погонях Сеннеттом была выделена небольшая группа актеров: Билли Хаубер, Билли Джильберт, Слим Саммервилл, Бобби Дани, Чарльз Эвери и Чарльз Перрот. Сам Сеннетт тоже выступал иногда в роли «копа». Полицейского сержанта всегда играл Форд Стерлинг.

В студии Эдендейл была воздвигнута постоянная декорация полицейского участка, из которого опрометью выскакивали «копы», чтобы включиться в очередную погоню за похитителями, нарушителями, хулиганами...

Сеннетт неоднократно пытался пополнить свою труппу крупными мастерами эстрады и театра. В студии «Кистоун» в 1914—1915 гг. побывали Раймонд Гриффит, Сэм Бернар, Вебер и Филдс, Эдди Фой, Вилли Коллье и другие знаменитости. Примечательно, что ни одна из этих знаменитостей после кратковременных гастролей в «Кистоун», несмотря на баснословный гонорар, не пожелала остаться в Голливуде, а фильмы с их участием неизменно проваливались. Основной причиной бегства театральных актеров от Сеннетта была осознанная ими бесперспективность дальнейшего их пребывания на киностудии.

Разговорные комики Вебер и Филдс, эстрадный куплетист Эдди Фой, опереточный премьер Раймонд Гриффит в немом кино утрачивали все свои творческие возможности, не получая от Сеннетта ничего взамен утраченного. Сеннет не работал с этими актерами как режиссер-постановщик, рассчитывая, что опытные мастера эстрады и оперетты сами приспособятся к экрану.

История показала, что наибольшего успеха в немом кино достигали не крупные театральные звезды, а талантливая молодежь: Глория Свенсон, а не Мэри Дресслер, Чарльз Рей, а не Герберт Бирбом-Три...

Тем не менее руководители «Кистоун» — Адам Кессель, Баумен и Сеннетт упорно вкладывали деньги в крупных театральных актеров. Роберт Флорей не без ехидства объясняет это обстоятельство тем, что бывшие букмекеры Кессель и Баумен привыкли ставить на «фаворитов».

¹⁵ «Уэлрус» (Walrus) — «Морж».

Приводим таблицу месячных гонораров, выплачиваемых фирмой «Кистоун»:

Вебер и Филдс	14 000	долларов	Билли Бивен.	320	долларов
Раймонд Хичкок	8 000	»	Мэри-Энн Джексон		
Эдди Фой	4 800	»	(вундеркинд)	300	»
Сэм Бернар	4 000	»	Глория Свенсон	260	»
Вилли Колье	4 000	»	Луиза Фазенда	200	»
Чарльз Мюррей.	1 000	»	Уоллес Бирн	200	»
Полли Моран	600	»	Тедди (дрессированная		
Эдна Мейм (дрессированная			собака)	160	»
слониха)	528	»	Пеппер (дрессированный		
Чарли Чаплин	500	»	кот)	100	»
Честер Конклин	320	»			

У исследователей и биографов Чаплина стало традицией объяснять его приглашение в «Кистоун» необходимостью срочно заменить премьера труппы Форда Стерлинга, собиравшегося в начале 1914 г. покинуть «Кистоун».

Это объяснение — в разных вариантах — опубликовано в книгах Садуля, Пуляйля, Минни, Пайна и др. Нам это объяснение представляется крайне сбивчивым и мало правдоподобным. Никакими фактами оно, кстати, не подтверждается. Переговоры с Чаплином велись в течение многих месяцев, контракт с ним был подписан в ноябре 1913 г. Что же касается Форда Стерлинга, то он покинул «Кистоун» через четыре месяца после подписания контракта с Чаплином. Более правильным, как нам кажется, было бы, напротив, объяснить уход Стерлинга из «Кистоун» появлением на этой студии Чаплина.

Позволим себе высказать еще некоторые соображения.

Форд Стерлинг — безусловно плохой актер. В коллекции Госфильмофонда сохранился фильм «Подарок Мэйбл от Фатти» с участием Роско Арбокля, Мэйбл Норман, Алисы Давенпорт и Форда Стерлинга. Примитивный фарсовый сюжет разыгран на фоне парка и озера в «Сити-Лейк», вблизи Эдендейла.

Пока толстяк (Фатти) любезничает в парке со своей невестой (Мэйбл Норман), его будущую тещу (Алиса Давенпорт) обворовал какой-то проходимец, срезавший у нее часы-медальон. На крики потерпевшей откликается дремавший неподалеку на скамье ленивый полисмен (Форд Стерлинг). Узнав, в чем дело, он, пообещав поймать жулика, снова заваливается спать на той же скамейке. Украденный медальон несколько раз переходит из рук в руки и в конце концов возвращается к своей владелице.

В финальном эпизоде полисмен, подкараулив авантюриста, укладывает его на месте ударом дубинки, после чего взваливает бездыханное тело себе на плечо и удаляется¹⁶.

Несложные поступки полисмена переданы Стерлингом в манере грубого наигрыша, мимика сведена к гримасам, поведение — к подчеркнутому нарочитому

¹⁶ Фильм «Подарок Мэйбл от Фатти» во многих отношениях представляет собою прототип первого фильма Чаплина — «Зарабатывая на жизнь».

комикованию. Безвестный актер, исполняющий в том же фильме роль жулика, по сравнению со Стерлингом, — великолепный и тонкий мастер.

Поэтому пресловутая история о том, что благополучие фирмы «Кистоун» зависело от того, уйдет ли из фирмы Форд Стерлинг, кажется нам неправдоподобной. К тому же Чаплину только через два месяца, в середине января 1914 г., была поручена первая роль.

Очевидно, приглашение Чаплина было очередным мероприятием руководителей «Кистоун», пополнявших труппу новыми артистами в связи с расширением производства.

Никаких конкретных планов относительно использования Чаплина в ближайших постановках у руководителей фирмы «Кистоун» не было, что подтверждается многочисленными фактами и свидетельствами.

О своих первых впечатлениях от студии Мак Сеннетта Чарли Чаплин рассказывал несколько лет спустя своему другу (впоследствии ассистенту по фильму «Мосье Верду») Роберту Флорей: «Это было в 1913 году. Я не знал ни души в Лос-Анжелосе и с огромным трудом нашел студию Сеннетта, так как Голливуд был в то время заброшенной дырой.

Я явился утром в студию Сеннетта и не нашел его. Как раз в это время снимался Форд Стерлинг, и я был чрезвычайно удивлен бесчисленными жестами и гримасами, которые делал мой будущий товарищ.

— Кто этот парень? — интересовались, увидев меня, артисты, участвовавшие в съемках. Фред Мейс, который был лучше других информирован, отвечал:

— Это английский актер, который будет сниматься у нас.

Я прождал Сеннетта больше часа, потом ушел. После обеда я также не мог найти «патрона». Я справился в конторе, мне сказали, что он в студии; я отправился в студию, но он уже вернулся в контору; я пошел обратно в контору — он уехал со всей труппой.

— Что ж! Я приду завтра! — подумал я.

Но в тот же вечер я отправился в небольшой мюзик-холл с одним служащим компании Сеннетта, и он сказал мне:

— Патрон сидит как раз за вами, представьтесь ему!

Я обернулся: действительно, Мак Сеннетт был позади меня. Между двумя номерами я представился ему.

— А! Вы — новый комик, — сказал он мне, — но вы кажетесь мне очень молодым. Сможете ли вы прилично справиться с вашей задачей?

Я немного увеличил свой возраст, заверив патрона, что у него не будет оснований быть недовольным мной.

— Приходите завтра утром, — сказал он мне.

На следующий день я явился в студию очень рано и прождал патрона довольно долго.

— Что вы умеете делать? — спросил он меня, когда пришел.

— Все, что хотите!

— Хорошо. Я сейчас поручу вас режиссеру!

Это было новое затруднение.

В течение двух недель я не мог найти режиссера, так как никто не хотел взять на себя труд руководить мною. Они все утверждали, что я разрушаю теории, принятые до сих пор в кинематографическом искусстве, и если я не могу подчиниться их желаниям и взглядам, они будут вынуждены заставить меня отказаться от контракта»¹⁷.

В течение нескольких недель Чаплин бродил по территории студии «Кистоун», присматриваясь к обстановке, наблюдая за работой своих будущих партнеров.

Стремительный темп актерских движений, в вихре которого исчезали отдельные выразительные детали, бессмысленная суетня погонь и драк, часто лишенная необходимого, с точки зрения Чаплина, ритма; подчеркнутая и неуклюжая жестикуляция, свидетельствующая о незнакомстве с искусством пантомимы, грубый наигрыш, гримасничанье, стандартное подпрыгивание на бегу, считавшееся среди актеров «Кистоун» одним из самых смешных трюков, отсутствие у большинства исполнителей собственного актерского лица — все это неприятно поражало артиста английского мюзик-холла, привыкшего к более тонкому актерскому исполнению...

Артисты студии «Кистоун», в свою очередь, присматривались к новичку. Чаплин казался им заносчивым выскочкой, его рассуждения о ритме и пантомиме вызывали насмешливые улыбки и проницательные замечания. Английское произношение маленького «лайми» (так в США называли выходцев из лондонского предместья Лаймхауз) для актеров «Кистоун», изъясняющихся при помощи американского жаргона («слэнга»), было непривычным, чужим.

Жорж Садуль считает английское произношение Чаплина чуть ли не единственной и во всяком случае главной причиной отрицательного к нему отношения. Нам кажется, что причина значительно глубже: в Чаплине актеры «Кистоун» почувствовали серьезного конкурента. Все они безусловно знали, что Чаплин талантлив, что в пантомимах Карно он занимал первое положение. Его бойкотировали. Мэйбл Норман, премьерша труппы, наотрез отказывалась выступать вместе с «лайми».

Не привычная и враждебная новичку обстановка несколько разочаровала Чаплина. Роберт Вагнер, литературный консультант «Кистоун», рассказывает: «Когда Чарли впервые появился на студии, он был ошарашен фантастическими, с его точки зрения, одеждами статистов, слоняющихся по территории. Чаплин был убежден, что пантомима — это особое, изысканное искусство... Увидев статистов «Кистоун» он понял, что с ними ему делать нечего, и это его обескуражило»¹⁸.

Годом позже Чаплин в одном из интервью так описывал столкновение своих творческих планов с действительностью «Кистоун»: «Я странствовал по континенту, тщеславно мечтая об осуществлении давнишнего заветного желания — стать великим романтическим актером современности, идеальным Ромео экрана. Я прибыл в Калифорнию с панталонами и чулками любовника эпохи кватроченто в чемодане. Представьте себе мое разочарование, когда я узнал, что мне предстоит играть что-то вроде хромого субъекта, страдающего ишиасом, который должен взбираться по расшатанной лестнице с мешком угля на голове... Я пришел в негодование... Я от-

¹⁷ Robert Flourey. Filmiland. Paris, 1923, p. 104—105.

¹⁸ Fowler. Father Goose, p. 238.

казался играть... А потом я представил себе обратный путь на Бродвей и решил, что неплохо было бы раз попробовать...»¹⁹

В середине января 1914 г. Сеннетт приказал одному из своих режиссеров Генри Лерману снять «лайми» в очередном фарсе. Лерман — экзотическая фигура, типичная для предвоенной американской кинематографии: австрийский эмигрант, в прошлом кондуктор автобуса, выдававший себя за режиссера и сценариста парижской фирмы «Патэ» (отсюда его прозвище — Лерман — Патэ). С Сеннеттом Лерман работал еще в «Байографе» у Гриффита. В «Кистоун» он набил себе руку в деле съемки киноимпровизаций на натуре. Очередным фильмом Лермана в середине января 1914 г. был фарс «Зарабатывая на жизнь». Чаплину была поручена в этом фарсе роль проходимца Джонни.

«Я не знал, кто такой Чаплин, — рассказывал Лерман впоследствии. — Известно было только, что он англичанин: одни говорили, что он цирковой клоун, другие — что он специалист по акробатическим танцам. И то и другое для меня было несущественно. Я спросил у Сеннетта, как мне одевать этого нового актера. Сеннетт ответил, что Чаплин — «лайми», т. е. обитатель лондонского пригорода «Лаймхауз», и что он поэтому должен носить... костюм английского лорда (!). Чтобы выдержать стиль нашей студии — к костюму лорда я добавил пару невероятно длинных усов»²⁰.

Фарс «Зарабатывая на жизнь» был снят 16—19 января 1914 г., выпущен на экран 2 февраля.

В этом фильме Чаплин заимствовал внешний облик своего героя из скетча «Вечер в лондонском клубе». Весь костюм, начиная от цилиндра и кончая начищенными до ослепительного блеска ботинками, — налицо. Добавлены только нелепые свисающие усы, мефистофельские брови и монокль.

Во время съемок фильма «Зарабатывая на жизнь» Чаплин впервые знакомился с особенностями игры для кинематографа. Чрезвычайно характерен эпизод, имевший место во время съемок первой картины Чаплина. Лерман снял сцену на голливудском перекрестке. Затем он перенес камеру на расстояние примерно двух кварталов за угол. Здесь он собирался снять следующий кадр. Чаплин отказался сниматься. «Ведь мы только что сняли кадр за два квартала отсюда, — сказал он. — А теперь вы требуете, чтобы я делал вид, что вижу девушку, которая находится далеко, да еще и за углом. Я никак не могу ее отсюда увидеть»... После того как Генри Лерман и другие объяснили Чаплину несложную «специфику» монтажных съемок, будущий создатель «Парижанки» пробормотал: «Они с ума сошли!»²¹.

Комедийное зерно образа в фильме «Зарабатывая на жизнь» заключалось в острокровенном противоречии между безукоризненным костюмом Чарли и его поведением. Однако в атмосфере кинематографической суматохи, погонь и драк Чаплин потерялся среди других мечущихся, гоняющихся, дерущихся персонажей.

Приводим первый фильм Чаплина в покадровой записи, сделанной по экземпляру фильма, сохранившемуся в Госфильмофонде.

¹⁹ L. Jacobs. The Rise of american Cinema. N. Y., 1939, p. 228.

²⁰ Bessy et Florey. Monsieur Charlot. Paris, 1952, p. 83.

²¹ Fowler. Father Goose, p. 233—234.

1. На аллее Голливудского бульвара, обсаженной тропическими растениями, стоит в раздумье, опершись на тросточку, Джонни — субъект без определенных занятий, в цилиндре, сером длиннополом сюртуке и длинными злодейскими усами.
2. Вдали на аллее показывается репортер ежедневной газеты «Hollywood News». Джонни решает действовать: рассчитав время, он начинает пристально рассматривать гравий у своих ног. Репортер заинтересовывается глубокомысленным видом Джонни и замедляет шаги. Джонни продолжает смотреть в землю; окончательно заинтересованный, репортер останавливается и несколько раз шаркает ногой по гравию, чтобы убедиться, что там ничего нет. Когда репортер хочет уйти, Джонни обращается к нему:

Одну минутку!..

3. Джонни указывает репортеру тросточкой в сторону. Репортер отворачивается на мгновение. Джонни вытаскивает у него из жилетного кармана часы и начинает их рассматривать в монокль с профессиональными ухватками ростовщика-закладчика. Репортер, заметив проделку Джонни, отнимает у него часы. Джонни снова обращается к нему:

Человек с моими способностями...

4. Репортер, по-видимому, не совсем понимает, что от него хочет усатый незнакомец. Джонни быстро переходит от общих рассуждений к конкретным предложениям: выразительным жестом намекает репортеру, что он голоден, страшно голоден и поэтому... Репортер, не дослушав, начинает шарить по карманам.
5. Джонни профессиональным глазом попрошайки следит за малейшим жестом репортера. Репортер, вынув из кармана мелкую монетку, протягивает ее Джонни. Джонни разыгрывает благородное негодование и отталкивает репортера. «Как! Мне милостыню!?» — написано на его лице. Впрочем, когда репортер хочет спрятать монетку в карман, Джонни тигром кидается на него, жадно выхватывает монетку и прячет ее.
6. Репортер уходит. Джонни, «заработавший» пять центов, самодовольно смотрит ему вслед.
7. Репортер на ходу вытаскивает у себя из кармана более крупную монету, опасливо оглядывается на попрошайку и спешит в расположенный неподалеку цветочный магазин.
8. Джонни смотрит ему вслед, потом лихо подбрасывает тросточку, ловит ее на ходу и отправляется...
9. ...к Вирджинии и ее матери, стоящим у подножия мраморной лестницы своего дома. Джонни, у которого относительно Вирджинии явно matrimониальные планы, резко меняет манеру поведения. Это уже не голодный попрошайка, а джентльмен. Дамы ведут с Джонни оживленную беседу.
10. Лакей в белых перчатках отзывает мать Вирджинии в сторону.
11. Джонни продолжает беседовать с Вирджинией.



Все кадры, сопровождающие анализ или по-кадровое изложение фильмов, даются без подписей.
— Р е д.

12. Мать отсылает лакея, давши ему распоряжения.
13. Джонни объясняется Вирджинии в любви. Вирджиния с нескрываемым удовольствием соглашается стать его женой. Джонни покрывает ее руку поцелуями. Потом идет...
- 14 ...к матери Вирджинии и просит у нее согласия на брак с ее дочерью. Мать тоже согласна и кидается Джонни на шею... Джонни обнажает голову, и будущая теща несколько раз целует его в темя.

15. Вирджиния с улыбкой наблюдает за этой сценой. Неожиданно появляется с букетом цветов в руках поклонник Вирджинии — репортер «Hollywood News», тот самый, у которого Джонни только что выпросил пять центов. Репортер пылко объясняется Вирджинии в любви, но Вирджиния крайне холодна с ним.
16. Джонни об руку с матерью Вирджинии, продолжая обсуждать предстоящую свадьбу, подходят к Вирджинии и репортеру. Мать Вирджинии знакомит мужчин. Джонни предусмотрительно отворачивается, но репортер немедленно узнает в женихе Вирджинии попрошайку и авантюриста. Джонни пытается сбежать, но все трое вцепляются в него. Джонни выскакивает из кадра, волоча за собой Вирджинию и ее мать.
17. Оттащив женщин от репортера, Джонни пытается объясниться.
18. Репортер, засучив рукава, спешит...
19. ...к дамам и Джонни, который, видя приближение своего разоблачителя, пытается снова улизнуть, но репортер успевает вцепиться в ворот Джонни.
20. Начинается драка. Репортер дает Джонни пощечину. Джонни падает, эффектно прикрываясь ногами.
21. Вирджиния и ее мать, шокированные происшедшим, бегут к дому.
22. Джонни и репортер, держась за концы тросточки и ритмически подпрыгивая, бьют друг друга; репортер — рукой, а Джонни — цилиндром. Репортер, выждав удобный момент, выпускает свой конец тросточки. Джонни падает навзничь, но тотчас же поднимается. Репортер, схватив большую метлу, сшибает Джонни с ног. Джонни еще раз прикрывается ногами.
23. Вирджиния и ее мать с волнением наблюдают за происходящим.
24. Джонни вскакивает и кидается на репортера. Репортер, защищаясь, швыряет метлу в Джонни. Джонни молниеносно наклоняется, метла со свистом пролетает над ним и...
25. ...попадает в физиономию матери Вирджинии. Старуха падает. Вирджиния бросается к ней на помощь.
26. Репортер и Джонни, растерянные, смотрят сначала на упавшую старуху, потом друг на друга. Джонни угрожающе приседает, подпрыгивает и, кинувшись на репортера, садится ему на грудь верхом. Из дверей дома выбегает лакей. Репортер вертится волчком, стараясь освободиться от Джонни. Лакей пытается ввязаться в драку, но Джонни ударом ноги сбивает его с ног. Репортеру удается подмять под себя Джонни. Лакей спешит на помощь к Джонни.
27. Вирджиния и ее мать...
28. ...подбегают к дерущимся. Репортер душит лежащего на земле Джонни. Мать Вирджинии свирепо указывает лакею на репортера. Лакей хватая репортера за ворот, приподнимает его вместе со вцепившимся ему в волосы Джонни и выбрасывает обоих из кадра.
29. Репортер снова пробует броситься на Джонни, но лакей успевает схватить репортера и выбрасывает его...
30. ... на дорожку.
31. Мать Вирджинии поправляет на Джонни оборванный в драке воротничок. Вирджиния собирает разбросанные на дорожке цилиндр, манжеты и тросточку Джонни.

Джонни принимает все это как должное, потом, взявши дам под руки, идет с ними к дому.

32. Репортер издали следит за Джонни. На лице у него злобная зависть: Вирджиния потеряна для него навсегда.

33. Джонни прощается с Вирджинией и ее матерью. Старуха отдает лакею распоряжение: не принимать в дальнейшем репортера.

34. Контора редакции «Hollywood News». Бородатый, плешивый редактор просматривает гранки очередного номера своей газеты. Тут же копошатся двое клерков. Появляется незадачливый поклонник Вирджинии — репортер. Он закладывает руки в карманы и вообще пытается держать себя независимо. Редактор радушно приветствует репортера и осведомляется насчет заметок. Репортер смущенно чешет затылок и смотрит в сторону — на этот раз он пришел ни с чем.

35. Возле дома Вирджинии Джонни прощается с нею и ее матерью и уходит. Дамы смотрят ему вслед. Джонни, уходя, грациозно приветствует их.

36. Отойдя в сторону, Джонни приостанавливается и довольно хихикает, прикрывая рот ладонью.

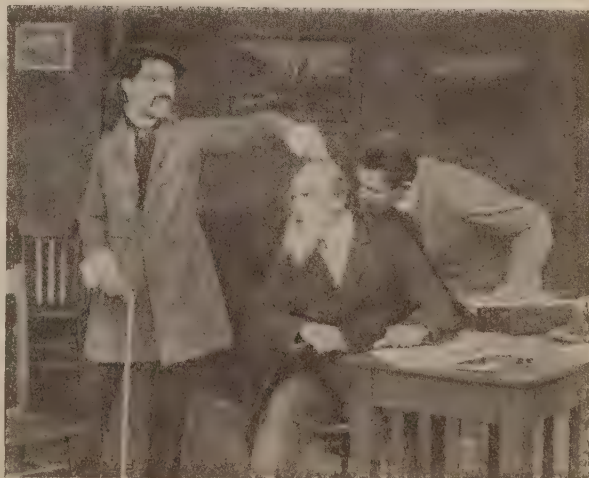
37. Вирджиния с матерью уходят в дом.

38. Контора редакции. Бородатый редактор беседует с одним из клерков и репортером. Репортер, получив указания редактора, уходит.

39. Типография. К наборной машине подходит репортер и начинает диктовать свою заметку.

40. Джонни фланирующей походкой идет по тротуару.

41. Репортер продолжает диктовать.



42. Джонни останавливается у входа в редакцию «Hollywood News» и внимательно читает висящее возле дверей объявление: «Нужен репортер. Спросить редактора». У Джонни быстро созревает решение сделаться репортером: после минутного раздумья он застегивает свой сюртук на все пуговицы, поправляет шнурок у ботинка и, щелкнув по носу подвернувшегося мальчишку газетчика, входит в двери редакции.
43. Контора редакции. У стола стоит репортер, только что закончивший диктовать заметку. Входит Джонни. На него никто не обращает внимания. Джонни развязно подходит к редактору, бесцеремонно похлопывает его по плечу и тут же предлагает свои услуги в качестве репортера. В этот момент его замечает и узнает репортер. Джонни испуганно открывает рот, но испуг немедленно переходит в озлобление. Редактор, ничего не понимая, смотрит поочередно то на Джонни, то на репортера. Репортер быстро наклоняется к уху редактора и скороговоркой сообщает ему, что Джонни — жулик. Джонни подслушивает слова репортера, поворачивает рукой голову редактора, словно это не голова, а глобус, и продолжает прерванный разговор. По-видимому, доводы Джонни убедительнее, редактор просит репортера уйти. Джонни предупредительно указывает сопернику на дверь. Редактор начинает разговаривать с Джонни об условиях работы.
44. К наборной машине подходит репортер, он смотрит в помещение редакции и видит, как...
45. ...Джонни, разговаривая с редактором, садится нечаянно на свой цилиндр.
46. Репортер, стоя у наборной машины, хохочет над неловкостью Джонни.
47. Редактор дает Джонни инструкции относительно репортерской работы. Джонни быстро входит в роль и делает несколько энергичных жестов. К столу редактора снова подходит репортер. Джонни угрожающе приподнимается. Репортер, скрестив руки, проницательно смотрит на Джонни. Джонни замахивается тросточкой, в этот момент у него отрывается манжета: Джонни молниеносно поднимает ее и водворяет на место. Репортер указывает Джонни на двери. Прежде чем уйти, Джонни угрожающе сбрасывает пиджак с одного плеча, как бы готовясь вступить с репортером в драку. При этом выясняется, что у Джонни под сюртуком нет белья: манжета и манжеты одеты на голое тело...
48. Другое редакционное помещение. Проходя через него, Джонни оборачивается и грозит кулаком репортеру.
49. Кабинет редактора. Репортер убеждает редактора, что авантюрист Джонни никогда не станет хорошим репортером...

В тот же день

50. По загородному шоссе мчится автомобиль.
51. По той же дороге навстречу автомобилю идет репортер с фотокамерой подмышкой.
52. Автомобиль приближается на полном ходу к обрыву.
53. Репортер, предчувствуя катастрофу, приводит свою фотокамеру в боевую готовность.

54. Автомобиль скатывается с обрыва...
55. Репортер с лихорадочной поспешностью делает несколько снимков и выбегает из кадра.
56. Опрокинутый автомобиль. Подбегает репортер. Обнаруживает придавленного автомобилем джентльмена в цилиндре. Оставив в стороне фотоаппарат, репортер бросается к пострадавшему. Можно подумать, что он хочет помочь ему. Вспыхивает бензин в баке опрокинутого автомобиля. Кадр наполняется дымом.
57. К месту происшествия бежит, подпрыгивая словно резиновый, маленький усатый полисмен.
58. Репортер, наклонившись к придавленному автомобилем джентльмену, профессиональными жестами фотографа-портретиста поправляет ему воротничок и головной убор, после чего...
59. ...фотографирует его несколько раз.
60. На дороге появляется группа любопытных во главе с полисменом. Все бегут...
61. ...к месту катастрофы. Полисмен пытается отогнать любопытных от трупа.
62. По дороге идет Джонни. Увидев толпу, он вставляет в глаз монокль, присматривается.
63. Толпа у автомобиля.
64. Джонни (крупно).
65. Толпа, руководимая полисменом, поднимает автомобиль. В кадр вбегает Джонни. Сначала он суетится, прыгает, словно пытается принять участие в происходящем. Наконец он замечает оставленный репортером в стороне фотоаппарат, хватает его и...
66. ...пускается наутек.
67. У автомобиля. Репортер замечает исчезновение фотоаппарата.
68. Джонни, крепко прижимая к груди украденный аппарат, бежит что есть сил...
69. Репортер бросается вдогонку...
70. ...бежит по дороге.
71. Двухэтажный домик на окраине города. Деревянная лестница на веранду. Потруару вдоль фасада прогуливается полисмен. Внезапно появляется бегущий с фотоаппаратом Джонни и с разбегу налетает на полисмена. Рассерженный полисмен хватает Джонни за грудь. Джонни вырывается, бежит к лестнице, второпях налетает на столб, стремглав мчится вверх по лестнице, но оступает и слетает на несколько ступенек вниз. Полисмен, пожав плечами уходит.
72. Узкая галерея, с деревянными перилами, опоясывающая второй этаж того же домика. Какая-то женщина стирает белье. На полу стоит жестяное корыто с водой. На галерею взбирается перепуганный столкновением с полисменом Джонни. Он панически мечется по галерее взад и вперед; заметив, что она заканчивается тупиком и путь к бегству отрезан, он окончательно теряет голову, наталкивается на корыто, разливает воду. Женщина, приняв Джонни за сумасшедшего, поднимает крик. Появляется репортер, преследовавший Джонни по пятам. Завязывается драка. Репортер толкает Джонни в корыто с водой и пытается отнять у него свой фотоаппарат. Аппарат падает на пол. Женщина в испуге открывает дверь и убегает с галереи...

73. ...к себе в комнату. Мечется по комнате, не зная, куда спрятаться, наконец, бросается к двуспальной кровати и лезет под одеяло.
74. Джонни изо всех сил хватается репортера за нос и вместе с ним влетает вслед за женщиной...
75. ...в ту же комнату. Драка продолжается. Женщина, высунувшись из-под одеяла, следит за ней с ужасом... Джонни и репортер схватывают друг друга за носы и пытаются их оторвать. Потом Джонни кидается на репортера.
76. К лестнице домика подбегает муж женщины, спрятавшейся под одеяло.
77. Джонни толкает репортера в кровать, прикрывает его одеялом, поднимает с полу оброненный в драке цилиндр, бежит к дверям. Под одеялом начинается невероятная возня.
78. Муж, поднимаясь по лестнице, слышит наверху крики и шум, вытаскивает из-за пояса нож и мчится наверх.
79. Джонни выскакивает на галерею, приветствует оставшихся в комнате поднятием цилиндра и, прикрыв дверь снаружи,...
80. ...опрометью летит с лестницы вниз, сбивая с ног поднимающегося навстречу ему мужа. Внизу у лестницы начинается драка Джонни с мужем.
81. Репортер, выкарабкавшись, наконец, из-под одеяла, в ужасе хватается за волосы. Женщина ломает себе руки, предвидя, что сейчас появится муж. Репортер пытается убежать, но дверь заперта снаружи.
82. Джонни продолжает драться с ревнивым мужем. На дерущихся набрасывается полисмен. Ударом в живот Джонни валит полисмена на тротуар и толкает мужа на полисмена. Муж падает. Джонни скрывается.
83. Улица. Бежит Джонни, спеша в редакцию.
84. Другая улица. Бежит Джонни...
85. Репортер в кровати пытается освободиться от вцепившейся в него женщины. Вбегает муж с ножом и устремляется к репортеру.
86. Улица. На аппарат бежит Джонни.
87. Женщина подбегает к окну, кричит, зовет на помощь. Репортер и муж колотят друг друга.
88. Джонни подбегает к зданию «Hollywood News», зацепляет плечом объявление. «Нужен репортер..» Объявление падает на тротуар. Джонни скрывается в дверях редакции.
89. Женщина у окна зовет на помощь. Через окно видны бегущие к дому люди.
90. Репортер вырывается от мужа.
91. На галерею домика вбегают полисмены. Вылетающий из дверей репортер сбивает их с ног.
92. Кабинет редактора «Hollywood News». Вбегает растрепанный, но торжествующий Джонни с фотоаппаратом.
93. С лестницы домика скатывается репортер и налетает на дежурящего внизу полисмена.
94. По галерее мечутся полисмены, не зная, куда девался репортер. Женщина, окончательно обезумевшая от всего, что с ней произошло, хватается корыто с водой и...

95. ...обливает стоящих внизу репортера и полисмена. Репортер, воспользовавшись суматохой, убегает. Полисмен устремляется по лестнице на второй этаж.
96. Джонни, оживленно жестикулируя, рассказывает редактору о своих успехах, передает ему аппарат и от избытка чувств целует редактора в лысину.
97. У наборной машины. Джонни диктует свою заметку об автомобильной катастрофе.
98. По улице, расталкивая прохожих, мчится репортер.
99. У наборной машины. Джонни, жестикулируя, рассказывает окружающим его клеркам о своих похождениях.
100. Кабинет редактора. Дежурный клерк показывает редактору номер газеты с заметкой Джонни.
101. Улица. Из дверей типографии вышвыривают тюки газет, которые Джонни ловит налету и грузит на маленькие вагонетки-мотоциклы. Мотоциклы, груженные газетами, мчатся во все стороны.
102. Кабинет редактора «Hollywood News». Вбегает взбешенный репортер. Он ищет Джонни.
103. Улица. Джонни раздает газетчикам тюки с газетами.
104. Редактор показывает репортеру газету с заметкой Джонни.
105. Джонни приступает к розничной продаже газет.
106. Репортер выбегает на улицу, вырывает газету у прохожего и, убедившись, что Джонни украл его материал, бежит на розыски вора.
107. Улица. Репортер гонится за Джонни. Догоняет. Начинается драка. Джонни вырывается и убегает. Репортер падает.
108. Улица. Идет трамвай. На трамвайных рельсах дерутся Джонни и репортер. Со всех сторон к ним сбегаются полисмены и прохожие.

Внимательный анализ сохранившейся копии фильма «Зарабатывая на жизнь» позволяет на конкретных примерах и деталях увидеть особенности творческого метода Мак Сеннетта. Фильм снимался в течение трех дней на территории Голливуда. Оператора (фильм снимал Вaleyо), как и многих операторов Эдендейла, не останавливало отсутствие солнца; кадры, снятые на ярком солнце с сочными тенями и яркими солнечными бликами (встреча Джонни с репортером, появление Джонни у дверей редакции), чередуются в фильме с кадрами, снятыми «без солнца», менее сочными, лишенными теней (сцены встречи Джонни с репортером в присутствии невесты).

Создатели фильма не обращали никакого внимания на голливудских обывателей, смотревших на происходящее из окон, назойливо влезавших в поле зрения аппарата. Чаплин и Лерман импровизировали, в буквальном смысле этого слова, на глазах у публики, причем в отдельных кадрах на стенах и на фигурах исполнителей видны тени любопытных, стоящих вне кадра рядом со съемочной камерой...

«Подсветка» при съемке не применялась, отсюда — повышенная контрастность изображения в эпизодах, снятых на солнце, и, наоборот, серые блеклые тона кадров, снятых в примитивных павильонах при рассеянном свете (сцены в редакции).

Бросается к глаза убогий реквизит почти во всех кадрах, снятых на натуре: объявление редакции газеты о том, что требуется репортер, наскоро прислоненное к фонарному столбу на переднем плане, наивный деревянный бочонок с нелепым искусственным цветком, поставленный на тротуар возле «шикарной» виллы,

принадлежащей невесте; совершенно одинаковые (те же самые, по всей вероятности) стулья в помещении редакции и в комнате, где происходит финальная фарсовая потасовка в постели, абсолютно тождественная «дверь слева» в обеих декорациях, второстепенные персонажи (безумянный клерк в редакции) без грима, в костюме с чужого плеча, обязательные олеографии на стенах декораций (по три в каждой).

Примерно те же «родимые пятна» импровизационного метода Сеннетта видны и в других фильмах студии «Кистоун» (снятых в 1913—1914 гг. и сохранившихся в Госфильмофонде: «Королева быстроты» (с Мэйбл Норман, Фордом Стерлингом и Фатти Арбоклем), «Подарок Мэйбл от Фатти» (с Мэйбл Норман, Фордом Стерлингом, Алисой Давенпорт и Фатти Арбоклем) и др. Тот же примитивный реквизит (или его отсутствие), то же чередование кадров, снятых при ярком солнечном освещении, с кадрами, снятыми при рассеянном свете, тот же убогий стандарт построения кадра с обязательным «вынесением» на передний план исполнителя или какой-нибудь (все равно какой) детали.

Большое сходство фильма «Зарабатывая на жизнь» с другими фильмами Сеннетта позволяет нам признать этот фильм типичным для рядовой продукции студии Эдендейла.

Актёрский ансамбль первого фильма с участием Чаплина был также типичен для ранних комедий Сеннетта. Из этого ансамбля своей манерой игры, своим поведением, даже внешностью выделялся только Чаплин в роли Джонни.

Пресса («Моуши Пикчер Уорд») встретила фильм прохладно, хотя рецензенты отмечали несомненный талант Чаплина. Сеннетт был озадачен: нанятый им маленький комик из пантомимы Карно явно не оправдал его надежд. Недовольству сопутствовало некоторое недоумение: причины неудачи были не понятны Сеннетту.

Руководители «Кистоун» — Кессель и Баумен, просмотрев фильм «Зарабатывая на жизнь», пришли в бешенство. «Баумен,— рассказывает Фаулер,— прибыл в Калифорнию в настроении, не предвещавшем ничего хорошего для нового протеже Сеннетта. Предполагаемое расторжение договора со Стерлингом и неудачная картина Чаплина сильно беспокоили владельцев студии.

— Послушай, Мак,— сказал Баумен,— ты делаешь большое дело, но на этот раз ты влип. Этот парень (как его там зовут?) — полная никчемность. Он даже не смешон. А контракт, заключенный с ним,— тем более не смешон. Мы ведь подцепили его на год с оплатой в 125 долларов в неделю... Мы не можем повторять подобных ошибок...»²²

Чаплин сознавал, что его дебют нельзя было назвать до конца удачным. Однако в отличие от Сеннетта, он прекрасно понимал причины своего провала: неудачный грим, неудачный костюм, стремление подражать чуждой ему манере игры артистов «Кистоуна». Очевидно, в следующем фильме от всего этого следует отказаться.

Следующего фильма пришлось ждать недолго. Буквально через два дня после премьеры фарса «Зарабатывая на жизнь» группа Лермана была направлена Сеннеттом в Санта-Моника для съемок очередной комической импровизации.

²² Fowler. Father Goose, p. 235.

По сведениям голливудского репортера «Таймс», в Venice — крошечном курортном местечке возле Санта-Моника — должны были состояться пятимильные гонки детских автомобилей. На фоне этих гонок Лерман и его актеры должны были симпровизировать «что-нибудь забавное». Лерман решил инсценировать «съемку хроники гонок». Чаплин предложил сыграть бездельника, который мешает снимать хронику, то и дело появляясь перед аппаратом.



Еще раньше, осенью 1912 г., Чаплину случилось присутствовать на конкурсе детских травести на острове Джерси. Оператор-хроникер снимал участников конкурса. Чаплин и его приятель Альфред Ривс несколько раз прошлись перед камерой: их интересовала возможность увидеть себя на экране. Как реагирует в таких случаях организатор съемок — общеизвестно: появление в поле зрения киноаппарата любопытных зрителей, заглядывающих в объектив, выводит их из себя...

Вспомнив события на острове Джерси, Чаплин решил сыграть человека, во что бы то ни стало желающего попасть на пленку. Но при этом Чаплин решил в своей второй картине исправить допущенные им в первом фильме ошибки. Чтобы отойти от неудачного, с его точки зрения, образа, Чаплин изменил внешность: котелок заменил цилиндр, вместо пиджака он надел сюртук, маленькие усики сменил длинные обвислые усы, а тонкие, высоко прочерченные брови — злоеде искривленные, мефистофельские. Монокль был безоговорочно убран. Вместо брюк в обтяжку Чаплин напялил необъятные брюки Фатти, на ноги приспособил огромные боты Форда Стерлинга, причем правый ботс — на левую ногу, а левый — на правую. Одеваясь таким образом, Чаплин почти целиком скопировал костюм и грим, которыми пользовался Уолтер Гривс, играя у Карно роль старьевщика в пантомиме «Лондонский пригород». Что касается походки «уточкой», то Чаплин уже неоднократно пользовался ею у Карно, изображая в одной из пантомим бродягу Перкинса. По свидетельству Карно, эта походка была передана им Чаплину вместе с ролью, которую до Чаплина исполнял в пантомиме Фред Китчен²³.

Костюм, грим и несложный сюжет, предложенный Чаплином, были приняты Генри Лерманом. Неуклюже и бедно одетый субъект с черными усами и тоненькой тросточкой вламывался почти что в каждый кадр хроники съемок, то и дело оказываясь на автомобильном треке: загораживая дорогу гонщикам, мешая работе оператора. Руководитель съемок накидывался на «злополучного человека», осыпая его пинками и затрещинами. Пинки и затрещины были обычными для комедий «Кистоун». Необычайной оказалась реакция изгоняемого и преследуемого полицией человечка на удары ногой в зад и резиновой палкой по голове. Чаплин в ответ на удар вежливо

²³ См. Fred K a r n o. Les débuts de Charlot. — «Vu», 1931, № 159, p. 462—463.

приподнимал котелок, наивно и по-детски улыбаясь. После того как его в очередной раз изгоняли из кадра, он равнодушно подергивал плечами и вертел тросточку. Эта реакция была очень необычна для зрителя, привыкшего к тому, что каждый комический персонаж свирепо огрызается на своих партнеров и лезет в драку, либо трусливо улепетывает от более сильного противника. Необычайное поведение свидетельствовало о необычном характере созданного Чаплином персонажа, о какой-то особой, одному ему на экране присущей манере приспособления к окружающей действительности.

Новый герой Чаплина, пытавшийся помешать киносъемке, действовал не спеша, выделяясь тем самым из общего как бы ускоренного ритма фильма «Детские автомобильные гонки». Благодаря этому на нем задерживалось внимание зрителей. Поведение Чарли показалось публике поражающе необычным и очень смешным. Вряд ли кто-нибудь осознал и сформулировал истинную причину успеха Чаплина. Но большинство зрителей почувствовало, что маленькое, смешно одетое существо — это живой человек, а не движущийся комический манекен, созданный по канонам жанра комедии пощечин. Каноны были нарушены, но успех — несомненен. Мак Сеннетт, возмущенный при просмотре материала фильма медлительностью поведения Чаплина на экране, ожидал полного провала. Восторженные отзывы прессы и кассовые показатели переубедили его. По-прежнему не понимая, в чем тут, собственно говоря, дело, и внутренне не соглашаясь с Чаплином, Мак Сеннетт решил предоставить Чаплину относительную свободу, тем самым как бы санкционируя ставшие впоследствии знаменитыми котелок, усики, тросточку. Первое столкновение Чаплина с системой Голливуда, персонифицированной в лице «босса» студии «Кистон» Мак Сеннетта, кончилось победой маленького комика.

«Детские автомобильные гонки» — фильм во многих отношениях примечательный. В этом фильме Чаплин дал по времени первый, черновой, эскизный набросок своего будущего Чарли ²⁴. В этом эскизном наброске многое было выбрано, намечено и угадано правильно.

Характера еще, собственно говоря, не было, намечены были лишь контуры, но была найдена походка, смешная, ковыляющая, на вывернутых ногах, к походке была подобрана обувь, оправдывающая и объясняющая эту походку. Походке и обуви соответствовал костюм: поношенный, с чужого плеча. Слишком широкие брюки, поддерживаемые сложной комбинацией веревочек, крючков и булавок, узковатый пиджачок, невыносимо заношенный галстук, измазанные манжеты и манишка. И в некотором противоречии со всем этим — усики щеточкой, бамбуковая тросточка и котелок...

Все это в сумме составляло внешний облик некоего человека, характер которого в целом еще не был изучен, найден и раскрыт, но который — это угадывалось уже при первом его появлении — вне этих атрибутов существовать уже не мог.

У кого была заимствована тросточка? Кому принадлежала обувь? Чьи штаны надел в этот день Чаплин? Где он подсмотрел эту неповторимую «чаплинскую»

²⁴ В недавно опубликованной у нас книге Жоржа Садуля «Жизнь Чарли» автор ошибочно утверждает, что костюм и грим Чарли были впервые использованы Чаплином в фильме «Междуливиями», выпущенном на экраны 28 февраля 1914 г.

походку уточкой, из чего была сделана пресловутая щеточка усов?—Решением этой викторины заняты вот уже сорок два года десятки исследователей творчества Чаплина. Иногда ответы на эти вопросы даются по всем правилам академического исследования, в других случаях сочиняются с легкомыслием репортера бульварной газетки. Спорят, взаимно опровергают друг друга, запутываются сами и других запутывают.

Нам кажется, что исследование биографии жилета, предыстории манишки и генеалогии штанов может лишь увести в сторону от существа вопроса.

Дело, конечно, не в костюме и не во внешнем облике, а в характере персонажа, созданного Чаплином. Этот характер, вопреки всему тому, что по этому поводу было написано в десятках книг и сотнях статей, вовсе не был симпровизирован на съемках фильма (кстати, весь фильм был снят в течение сорока пяти минут). Характер экранного Чарли — результат и синтез многолетних наблюдений, сделанных Чаплином в лондонский период его творчества. «Мой «тип», — рассказывает Чаплин, — представляет собою синтез внешнего облика значительного числа англичан, которых мне пришлось видеть за время моей жизни в Лондоне... Я подумал обо всех маленьких англичанах с маленькими черненькими усиками, в обтянутых панталонах, с бамбуковыми тросточками, и я решил взять их себе за образец...»

В нищенских кварталах Лондона, где много лет жил и изучал жизнь Чаплин, зародился созданный им на экране забавный «кокни» — Чарли.

Костюм экранного Чарли — это чуть-чуть утрированный костюм «кокни»; поэтому-то во внешнем облике Чарли можно найти так много общего с костюмами эстрадных английских «кокни»: Дена Лейно, Денвилла, Гаса Элена и других.

Маленький человечек, трогательно серьезный в своем почти маниакальном стремлении во что бы то ни стало «попасть в кадр», и уморительно вежливый с людьми, которые его толкали, били и оскорбляли, — таким выглядел Чаплин в «Детских автомобильных гонках».

С. М. Эйзенштейн со свойственным ему остроумием утверждал, что в этом фильме было нечто почти автобиографическое: Чаплин ведь в те дни тоже стремился «попасть в кадр», «выбиться в люди», «проникнуть на экран». На экране маленькому человечку не повезло — ему так и не удалось «попасть в кадр». Чаплину — наоборот — повезло: он «проник на экран».

На этом, однако, его злоключения в фирме «Кистоун» не закончились. Успех маленького комика в фильме «Детские автомобильные гонки» вызвал зависть и ревность у премьера труппы — Форда Стерлинга. Буквально на следующий день Чаплин, помимо воли, снова «насолил» Стерлингу. В «Кистоун» снималась очередная комедия с Мэйбл Норман — «Необыкновенно затруднительное положение Мэйбл». Комедия эта, по мнению Сеннетта, была недостаточно смешна. Он решил ее исправить на ходу, вставным эпизодом; обычно в таких случаях Сеннетт прибегал к помощи Стерлинга, но на этот раз на съемку был вызван «маленький англичанин»²⁵.

²⁵ Fowler. Father Goose, p. 242.

В статье «Как я открыл Чаплина» Сеннетт пишет: «Было решено предоставить ему роль, соответствующую найденному им облику. Это была роль бродяги.

Бродяга в пикарном отеле! Ситуация достаточно известная. Трудно найти бедняка, который не испытал бы чувства нищеты и одиночества, очутившись среди элегантной, праздной толпы, который не попытался бы слиться с этой толпой. Чаплин старался имитировать жесты окружающих, пряча свои жалкие манжеты, оправляя потрепанный котелок.

Действие происходило в вестибюле отеля. Чаплин прохаживался по вестибюлю своей неповторимой походкой вразвалку, затем бесцеремонно направился к телефону и пытался позвонить. Неожиданно он заметил, что для пользования телефоном-автоматом необходимо располагать пятью центами. От телефона пришлось отойти. В вестибюле появилась Мэйбл с собачкой... Чаплин попытался сыграть роль очаровательного волокиты, но запутался в сворке, растянулся на полу, попал рукой в плевательницу. Всю эту импровизированную сцену Чаплин сыграл, сохраняя на лице потешное выражение оскорбленного достоинства. Эта немая сценка заняла сто тридцать шесть футов пленки. Все присутствующие умирали от хохота, глядя на импровизацию Чаплина»²⁶.

В совершенстве владевший искусством пантомимы, Чаплин с необыкновенной легкостью и блеском импровизировал на съемках.

Новый успех Чаплина натолкнул Стерлинга на мысль выступить совместно с Чаплином в одном и том же фильме. Творческое соревнование Чаплина и Стерлинга состоялось в фильме «Между двумя ливнями» (выпуск — 28.II 1914).

Садуль так описывает содержание просмотренного им отрывка из этого фильма: «В этом... фильме предприимчивый бродяга и галантный волокита с бородкой оспаривают друг у друга зонтик и благосклонность некой красоти. На бродяге котелок, узкий пиджак, слишком широкие брюки, пестрый жилет, галстук и пристежной воротничок. Одежда его засалена и изорвана. Бедняга силится выдать себя за джентльмена, но для этого ему явно чего-то не хватает. При помощи какой-то хитрости человечку удастся, наконец, захватить зонтик. Он встречает красотку, которую собирался соблазнить. Вот они одни в укромном уголке безлюдного парка. Внезапно человечек поворачивается спиной к публике и уходит, переваливаясь с ноги на ногу; он бредет утиной походкой, опираясь на зонтик, как на тросточку...»²⁷

Джен Фоулер, историограф «Кистоун», так пишет о создании этого фильма: «Шел дождь... Небеса намекали калифорнийцам на необходимость извиниться перед туристами за потоп... Лерман стремился исчезнуть со студии, которая в дождливую погоду была самым унылым местом в мире... Он втолкнул в авто Стерлинга, Чаплина, девушку и полисмена и отправился вдоль главной улицы. Когда Лерману попала на глаза полнометражная лужа, он остановился и начал съемку. Все происходило на фоне толпы людей, торопливо бегущих по улице и переходящих лужу вброд.

²⁶ Mack Sennett. Comment j'ai découvert Charlot.— «Vu», 1931, № 159, p. 464

²⁷ Жорж Садуль. Жизнь Чарли. М., 1955, стр. 56—57.

— По местам! — сказал Лерман. Он проинструктировал актеров, и действие началось. Чарли Чаплин никогда не работал более утонченно и обдуманно. Стерлинг упрямо придерживался своих стандартов. Два стиля столкнулись. Все физические возможности репертуара Стерлинга были мобилизованы для того, чтобы «утопить» Чаплина. Голиаф отчаянно нападал. Давид, спокойный, независимый и немного печальный, стоял на своем. Легкое движение тросточкой, поднятие бровей, грустное подергивание усов, вежливое приподнимание котелка и ловкий удар в зад — таковы были те средства, которые свалили гиганта на землю»²⁸.

Стерлинг вынужден был признать себя побежденным. Схватка «предприимчивого бродяги» и «галантного волокиты с бородкой» закончилась победой бродяги, торжеством принципов английской пантомимы над американским бурлеском. Стерлинг ушел из «Кистоун» в «Юниверсл».

Чаплин по праву занял место Стерлинга и на короткий срок стал премьером труппы Мак Сеннетта.

В фирме «Кистоун» с января по октябрь 1914 г. Чаплин снялся в двадцати шести одночастных, восьми двухчастных и одном полнометражном фильмах. Из этих 35 фильмов Генри Лерман режиссировал 4, Джордж Николс — 1, Мэйбл Норман и Чаплин — 7, Сеннетт и Чаплин — 1, Мак Сеннетт — 7, Норман и Сеннетт — 3 и сам Чаплин — 17. Постановщик одного фильма («Новый привратник») не установлен. Все короткометражные фильмы «Кистоун» были сняты в один-два дня каждый, по примитивным сценариям, а иногда и без сценариев в порядке импровизации.

В этих фильмах Чаплину приходилось играть самые различные роли. Соответственно он пользовался самыми различными костюмами и гримами. В двух фильмах Чаплин играл женщин («Деловой день» и «Маскарадная маска»), в одном — безусого юношу в летней серой пиджачной паре и канотье («Состоявшееся знакомство»). Сеннетт, долгое время находившийся под впечатлением понравившейся ему в исполнении Чаплина роли пьяницы в пантомиме «Вечер в лондонском клубе», беспрестанно навязывал молодому актеру роль подвыпившего или напившегося до бесчувствия субъекта.

В фильмах «Его любимое времяпрепровождение», «Застигнутый дождем», «Необыкновенно затруднительное положение Мэйбл», «Транжиры», «Семейная жизнь Мэйбл» Чаплину приходилось воспроизводить свою знаменитую, созданную им в «Карно Пантомим Компани», сцену опьянения («drunking akt»). Сеннетт требовал всего лишь механического повторения сцены — Чаплин же изобретательно ее варьировал. В фильме «Семейная жизнь Мэйбл» Чаплин изображал заядлого пьяницу, заставшего по возвращении домой в своей спальне постороннего мужчину. «Посторонний» оказывался манекеном, но, не замечая этого, пьяница вступал с этим манекеном в драку. В эту сцену Чаплин вложил все свое профессиональное мастерство боксера²⁹.

²⁸ F o w l e r. Father Goose, p. 241—242.

²⁹ Этим мастерством он овладел еще в Англии. Б Голливуде же Чаплин систематически посещал любительские состязания по боксу, в которых он принимал участие то в качестве боксера, то в качестве рефери.



Любимое времяпрепровождение героя раннего Чаплина—Чейса—пьянство, драки, приставание к женщинам. Одна из картин Чаплина так и называлась «Его любимое времяпрепровождение». Место действия — второсортный «салун» и его окрестности. Чейс — у стойки, он уже на взводе, его приятель Фатти — тоже. У обоих такой вид, словно они уже несколько дней почевали под забором. Чейс пьет, его приятель напрасно старается отпить из кружки... Под влиянием винных паров Чейс начинает буянить и совершать всяческие несообразности... Забравшись в туалетную комнату, он чистит полотенцем грязные ботинки, вступает со всеми в драку, вышвыривает в коридор слугу-негра... После долгих столкновений с пружинными дверями Чейс выкачивается на улицу, где сталкивается с молодой дамой. Незнакомка удаляется в автомашине, Чейс следует за нею, прицепившись к площадке трамвая... Забравшись в квартиру незнакомки, Чейс сначала пристаёт к служанке, потом к хозяйке. Он настолько пьян, что, поднимаясь по лестнице с папиросой в зубах, падает через перила на стоящую внизу оттоманку. При этом он не выпускает папиросы из зубов и продолжает дымить.

Похождения забравшегося в чужой дом пьяницы заканчиваются плачевно: вернувшийся хозяин дома сильно избивает Чейса и вышвыривает его на улицу...

В «Транжирах» Чейс и Фатти в совершенно невменяемом состоянии стаскивали с накрытого в ресторане стола скатерть и укладывались спать тут же на полу, засыпанном битой посудой, используя скатерть как простыню.

Наконец, в короткометражке «Застигнутый дождем», пьяница, которого играл Чаплин, познакомившись в парке с kleптоманкой, неотвязно следовал за нею какой-то особой лунатической походкой, вызывающей гоме-рический хохот.

Свои эстрадные пантомимические номера из репертуара «Карно Пантомим Компани» Чаплин использовал в фильмах «Нокаут», «Любимый жилец», «Деловой день Мэйбл», «Реквизитор», «Его музыкальная карьера», «Нахальный джентльмен», «Между ливнями» и «Танго-путаница».

В «Нокауте» Чаплин изображал рефери на матче бокса, используя упругие канаты ринга для ряда комических трюков. Отскакивая от канатов, Чаплин казался в этом фильме резиновым. В фильме «Лучший жилец» Чаплин, изображавший квартиранта, влюбившегося в хозяйку, виртуозно играл со своей партнершей (Алиса Давенпорт) в теннис.

«Деловой день Мэйбл» был экранным вариантом пантомимы Карно «Похи-титель сосисок». Вся короткометражка состояла из детально разработанной пантомимической сцены на скачках между продавщицей сосисок (Мэйбл Норман) и прохо-димцем, который, ухаживая за ней и всячески отвлекая ее внимание, пожирает одну за другой все ее сосиски. В «Реквизиторе» воспроизведены отдельные фрагменты из пантомимы «Вечер в английском мюзик-холле». Чаплин в этом фарсе изображал простоватого реквизитора небольшого мюзик-холла, наивно разоблачившего эстрадного силача, поднимавшего фальшивые гири. Реквизитор опускал некстати тяжелую штангу занавеса на головы исполнителям, вторгался с пожарным шлангом в декорацию сентиментальной драмы. С жестокостью, столь свойственной английской клоунаде, реквизитор третировал своего подручного — горбатого старика, на-граждая несчастного подзатыльниками и пинками, взваливая ему на спину гигант-ских размеров сундуки и т. д. «Его музыкальная карьера» (в 1933 г. скопированная в студии Хэла Роуча Стеном Лаурелом и Оливером Гарди под названием «Перевоз-чики пианино») повествовала о том, как два «специалиста» по доставке на дом музы-кальных инструментов (их играли Мак Суэйн и Чаплин), перепутав адреса, по ошиб-ке втаскивали тяжелое пианино по крутой лестнице наверх. Злоключения рассеян-ных «специалистов» заканчивались падением пианино в озеро. Чаплин виртуозно играл переносчика пианино, который, втащив пианино на первый этаж, не может выпрямить одеревеневшую спину.



Путем простого сопоставления полностью совпадающих по сюжету фильмов «Его музыкальная карьера» и «Перевозчики пианино» можно вскрыть некоторые черты творческого метода Чаплина, характерные для его ранних фильмов, снятых в фирме «Кистоун». Стен Лаурель и Оливер Гарди изображают, по своему обыкновению, двух субъектов, каждое движение, каждое слово, каждый поступок которых свидетельствует об их непроходимой тупости, граничащей с кретинизмом. Особенно усердствует в этом отношении один из них (Лаурель), человек небольшого роста с лицом клинического идиота, растерянными, плохо координированными движениями, нарочито замедленно реагирующий на все происходящее.

Для Лауреля и Гарди переноска пианино — некий чисто физический процесс, в который они автоматически включаются, становясь при этом бестолковыми безответственными роботами. Пианино с грохотом скатывается с каменной лестницы — слышно как лопаются струны... Лаурель и Гарди воспринимают это обстоятельство как механическое нарушение процесса переноски, как сигнал начать работу снова. Они то и дело колотят друг друга тяжелыми гаечными ключами по голове, причем головы издают характерный «пустой» звук. Когда пианино (вернее грудa обломков пианино) «доставлено» по назначению, Лаурель и Гарди удовлетворенно вздыхают, вытирая пот с лица.

Совсем в ином комедийном ключе была сделана картина Чаплина «Его музыкальная карьера».

Мак Суэйн, один из переносчиков пианино, обнаруживал свою титаническую силу, поднимая громадный ящик с музыкальным инструментом, чтобы взгромоздить его на спину маленького Чаплина. После этого Чаплин, согнувшись в три погибели, медленно и с трудом, изнемогая от непосильной тяжести, тащил пианино вверх и вниз по лестницам. Трудолюбивый хлопотун, этакий муравей в котелке и подтяжках, то и дело ронял свой груз, постепенно превращая его в обломки, при этом он страдал и от непосильного труда и от неудач, подстерегающих его на каждом шагу...

Комический персонаж переставал быть лишь автоматом для вызывания смеха, в нем проглядывал человек, правда очень смешной, неловкий, но тем не менее человек.

В этом было существенное отличие Чарли Чаплина от Честера Конклина, Бена Тюрпина, Мака Суэйна и других актеров «Кистоун».

Об этом не упоминалось в кратких газетных рецензиях, этого не осознавали зрители, этого не мог понять Сеннетт, но мастерство Чаплина превозносилось критиками, публика откровенно предпочитала фильмы Чаплина другим фильмам «Кистоун», а Сеннетт приходил к убеждению, что договор с Чаплином необходимо продлить. Таким образом, за Чаплином уже летом 1914 г. была закреплена постоянная «маска».

Персонаж, которого изображал Чаплин в «Кистоун»; обычно выступал в помятом котелке, обдерганном жилете, семеня на кривых ногах с широко расставленными носками.

Опрометью удирал он от преследователей и утомительно сворачивал на бегу за угол, подняв при этом одну ногу и тормозя другой; в руках у него была тонкая

бамбуковая тросточка; получив удар, он вежливо, словно благодаря, дотрагивался ею до своего котелка. При всем внешнем сходстве с будущим Чарли, этот персонаж обладал совершенно иным характером. В афишах и проспектах фирмы «Кистоун» он назывался «Чейс»...

По характеру, навыкам, привычкам Чейс был весьма близок к остальным персонажам фирмы «Кистоун».

Вороватый проходимец, прожорливый завистник, сластолюбивый альфонс, раздражительный лентяй, трусливый фанфарон, бесхарактерный пропойца, тупой штрейкбрехер — таковы оттенки характера Чейса.

В фильме «Лучший жилец» Чейс становится любовником хозяйки меблированных комнат, в «Мэйбл за рулем» Чейс, участвуя в автогонках, подкупает гангстеров, чтобы уничтожить конкурента петардами, в «Двадцати минутах любви» он крадет часы у прохожего, в фарсе «Ее приятель бандит» бандит Чейс втирается в общество под видом графа де Бина, в «Нахальном джентльмене» он зайцем пробирается через отверстие в заборе на скачки, в фарсе «Тесто и динамит» штрейкбрехер Чейс работает в пекарне, отказываясь присоединиться к забастовщикам.

Воровство, мелкие кражи, штрейкбрехерство, пьяный дебош — основное содержание картин с участием Чейса. В некоторых случаях очередное приключение Чейса, благодаря мастерскому исполнению Чаплина, превращалось в забавную пантомимическую клоунаду.

При постановке фарса «Тесто и динамит» одна из сценок, разыгранная Конклином и Чаплином, была выпущена в виде отдельного фильма под названием «Эти муки любви».

Займствованные из репертуара английского театра пантомимы несколько облагораживали фарсы, в которых участвовал Чаплин.

Когда же в короткометражных фильмах «Кистоун» не использовались отдельные сценки из репертуара «Карно Пантомим Компани», то создавались грубые, примитивные фарсы, построенные на драках, погонях, ударах кирпичом по голове и ногам в зад.

Таков, например, сохранившийся в Госфильмофонде фарс «Роковой молоток».

Вот вступительный эпизод этого фильма:

1. Сад. В саду под деревьями стоят Мэйбл и Мак. Мак — здоровый детина с идиотическим выражением лица. Он ухаживает за Мэйбл. «Ухаживание» выражается в том, что он демонстрирует свою ловкость, задирая поочередно ноги выше головы.
2. Неподалеку в саду, возле привязанных к дереву качелей стоит Чейс. Он ревниво наблюдает за Маком и Мэйбл. Поведение Мака не нравится Чейсу. Он швыряет в Мака кирпичом.
3. Мак увертывается от кирпича. Кирпич попадает в голову Мэйбл. От удара глаза Мэйбл перекашиваются. Она поднимает кирпич и швыряет им в Чейса.
4. Кирпич попадает в голову Чейса. Чейс валится с ног.
5. Мак плотоядно смотрит на Мэйбл. Он еле удерживается от мучительного желания ударить ее ногой пониже спины. Потом грозит кулаком Чейсу, причем случайно задевает Мэйбл кулаком по лицу. Мэйбл дает ему затрещину.



6. Оправившись от удара, Чейс поднимает упавший на землю котелок и направляется...
- 7 ...к Маку и Мэйбл. Мак и Чейс свирепо смотрят друг на друга. Мак выше ростом, шире в плечах, кулачищи у него больше. Чейс меньше ростом, но изворотливее и находчивее. Мак угрожающе размахивает кулаками. Чейс испуганно роняет котелок, нагибается, чтобы его поднять, и неожиданно ударяет Мака изо всех сил в ухо.
8. У привязанных к дереву качелей появляется третий поклонник Мэйбл Эмброс. Это плотный высокий мужчина с моржовыми усами и вытаращенными рачьими глазами. В отличие от оборванцев Чейса и Мака он прилично одет. Эмброс озирается по сторонам.
9. Мэйбл замечает Эмброса. Бросается к нему.
10. Подбежав к Эмбросу, Мэйбл падает в его объятия.
11. Обалдевший от удара в ухо Мак стоит, прислонившись к дереву. Чейс щекочет Мака, чтоб привести его в себя. Маку становится лучше. Соперники смотрят друг на друга. Собираются вступить в драку. Чейс сбрасывает с одного плеча пиджак — вот-вот кинется на Мака. Мак и Чейс замечают...
12. ...Эмброса и Мэйбл, любезничающих на качелях.
13. Чейс и Мак поспешно подбирают с земли кирпичи. Бегут из кадра.
14. Эмброс и Мэйбл сидят на качелях. Подкраившийся сзади Чейс изо всех сил лупит Эмброса кирпичом по затылку.

Эмброс воспринимает удар кирпичом как заигрывание со сторо-

ны Мэйбл. Хихикает, ежится от удовольствия. Чейс и Мак недоумевающе переглядываются. Мак со всего размаху бьет Эмброса кирпичом по затылку. Та же реакция. Чейс и Мак в полном смятении: Чейс прикладывает руку ко лбу, словно хочет измерить себе температуру. Мак хватается за голову. Решают продолжить свои «эксперименты». Схватив каждый по кирпичу, одновременно наносят Эмбросу удар. Та же реакция. От ударов Эмбросу становится жарко. Он снимает соломенную шляпу, оборачивается и замечает своих соперников. Чейс и Мак бросают кирпичом в Эмброса и...

15. ...бегут по саду...

Примитивному фарсовому сюжету «Рокового молотка» соответствовала и не менее примитивная техника актерской игры.

Мак Суэйн (Эмброс) и Мак Сеннетт (Мак) гримасничали и ухмылялись, суетливо жестикулировали и неуклюже бегали по саду. Чаплин (Чейс) гримасничал несколько меньше, ухмылялся реже, но так же, как и его партнеры, скашивал глаза, получив удар кирпичом или молотком по голове, а падая на траву или песок, беспричинно высоко задирает ноги.

Скоростной метод изготовления комических фарсов, введенный Сеннеттом в Эдендейле, накладывал свой отпечаток на большинство фильмов, выпускаемых студией «Кистон».

Некоторые фильмы с участием Чаплина были сделаны буквально в течение часа-двух: «Деловой день Мэйбл», «Отпуск». По сообщению Теодора Гаффа, эти фильмы были настолько короткометражны, что фарс «Деловой день Мэйбл» вместе с документальным фильмом «Утренняя газета» составил всего один ролик, а фарс «Отпуск» был подклеен к документальному фильму «Иосемитская долина».

Фильм «Детские автомобильные гонки» был снят во время гонок, а «Танго-путаница» — на фоне подлинного конкурса на лучшее исполнение танго, состоявшегося в Глендейле (пригород Лос-Анжелоса). В фильме «Танго-путаница» Чарли Чаплин и Форд Стерлинг снимались без грима. Содержание этого фарса сводилось к ссоре и драке двух танцоров (Чаплина и Стерлинга) из-за партнерши.

Чаплин стремился наделить персонаж, который ему приходилось изображать в фарсах Сеннетта, человеческими чертами, под смешной, нелепой внешностью раскрыть характер одинокого, обиженного жизнью и людьми человека. Сеннетт же настаивал на воспроизведении в разнообразных сюжетных вариантах смешно одетого нагловатого проходимца... Чаплин постоянно стремился шире и разнообразнее использовать свои пантомимические навыки и возможности, Сеннетт препятствовал этому.

Противоречия между Чаплином и Сеннеттом находили свое выражение в противоречиях создаваемого Чаплином образа. В облике Чейса медленно, незаметно для Сеннетта, так сказать контрабандой, возникали отдельные элементы, отдельные черты будущего Чарли.

В этом отношении характерен фарс «Двадцать минут любви», снятый «под наблюдением Сеннетта» в лосанжелосском парке Вест-Лейк.

Вот вступительный эпизод из этого фильма (покадровая запись сделана по экземпляру, хранящемуся в Госфильмофонде):

1. В густой зелени сада, среди кустов...

Весной.

2. ... стоит скамейка. На скамейке сидит целующаяся парочка.
3. Другая скамейка, на ней еще двое.
4. Третья скамейка. Третья пара.
5. По аллее этого же сада утиной походкой бредет Чейс. На нем ветхий пиджачок, слишком длинные брюки, чересчур маленький котелок, непомерно большие ботинки; в руках у Чейса тросточка.
6. Влюбленные на скамейке целуются.
7. Шорох шагов бродяги заставляет влюбленных обратить внимание на...
8. ... стоящего у дерева Чейса. Чейс несколько смущен; пытается скрыть свое смущение, он хихикает, прикрывшись ладонью. Знаками показывает, что влюбленных двое, а он, Чейс, — один. Указывая на соседнее дерево, Чейс как бы хочет сказать, что у него, кроме дерева, нет иной подружки.
9. Девушка на скамейке шепчет на ухо своему кавалеру: «Не стоит обращать на него внимания». У девушки ягоды, она кормит ими своего кавалера.
10. Бродяга иронически смотрит на них. Созерцание чужого счастья мучительно для одинокого Чейса. Ироническая улыбка сменяется грустной. Желая подразнить влюбленных, бродяга роняет котелок, становится перед деревом в позу Вертера, закатывает глаза, ломает руки, бросается к дереву, нежно целует его шершавую кору. Быстрый взгляд в сторону скамейки — на него никто не смотрит. Чейс уныло подбирает упавший в траву котелок.
11. Забывшие о присутствии бродяги влюбленные кидаются друг другу в объятия.
12. Чейс уныло бредет...
13. ... к скамейке. Целующиеся упорно его не замечают. Чейс фыркает в ладонь. На него не смотрят. Чейс, желая обратить на себя внимание, вежливо приподнимает котелок. Никакого внимания. Чейс заглядывает в лица целующимся. Никакой реакции. Чейс озадачен. Садится рядом с ними, держа котелок в руках. Они все еще не замечают маленького бродягу. Обнаглевший Чейс целует девушку в плечо. Мгновенная реакция: влюбленные перестают целоваться и свирепо смотрят на Чейса, который надевает котелок и весело смеется. Долговязый сжимает кулаки от ярости, засучивает рукава, словно хочет ударить Чейса, угрожающе приподнимается и... садится на скамейку между Чейсом и девушкой. Чейс делает невинное лицо и смотрит в сторону. Долговязый поворачивается к Чейсу спиной и, продолжая целоваться с девушкой, постепенно сталкивает Чейса со скамейки, пока тот не падает на землю, высоко задрав ноги. Поднявшись с земли, Чейс решает отомстить обидчику. Для вида он усаживается на краешек скамейки и, дождавшись нового толчка со стороны соседа, быстро встает. Долговязый падает точно так, как упал до того Чейс. Пока он лежит на земле, Чейс успевает подсесть к девушке. Долговязый поднимается с земли, бросается на Чейса, приподнимает его за шиворот со скамьи. Окончательно распоясавшийся Чейс щелкает девушку по носу.

Долговязый кидается на бродягу с кулаками, но Чейс неожиданно ударяет его ногой в зад. Струсивший долговязый садится на скамейку и прижимается к девушке. Довольный тем, что ему удалось отравить влюбленным их «tête - à - tête», Чейс все той же утиной походкой уходит прочь, выглянув еще раз на прощанье из-за кустов с улыбкой сатира...

В бездельнике - бродяге Чейсе, пристающем к влюбленным парочкам в парке, в фильме «Двадцать минут любви» — уже в какой-то, пусть еще незначительной, степени намечаются черты Чарли,

Сеннетт никогда не интересовался творческими исканиями и устремлениями Чаплина. В своих мемуарах Сеннетт наивно сообщал: «Чаплин постоянно о чем-то думал... Это было мне непонятно...»

Увеличив с 1.VII 1914 г. гонорар Чаплина до 200 долларов в неделю, Сеннетт, искренне считавший Чаплина самым талантливым из своих актеров, поручил именно ему исполнение роли молодого негодяя-соблазнителя Чейса в фильме «Прерванный роман Тилли». Исполнительница же роли Тилли — Мэри Дресслер в своих книгах «Жизнь гадкого утенка» (1924) и «Моя автобиография» (1934) утверждает, что Чаплин стал ее партнером по ее настоянию.

В «Прерванном романе Тилли» Чейс — аморальное существо, жестокий соблазнитель перерзрелой провинциальной девицы Тилли, которую он безжалостно бросает на произвол судьбы, обобрав предварительно до нитки. На деньги Тилли Чейс собирается развлекаться со своей прежней подружкой Мэйбл. Узнав случайно, что Тилли после трагической гибели ее дяди-альпиниста досталось громадное наследство, Чейс бросает Мэйбл и женится на толстухе Тилли. Мэйбл, не желая уступать Чейса, проникает в его дом и устраивается там служанкой. Следует обширный эпизод торжественного приема в доме Тилли. Тилли «накрывает» своего мужа в объятиях Мэйбл. Обезумевшая от ревности толстуха с револьвером в руке преследует Чейса. В этот момент в доме появляется дядя-альпинист, который, как выясняется, и не думал умирать. Чейс и Тилли спасаются бегством, вызванная воскресшим дядей полиция спешит в догонку. Веселый бедлам погони с подпрыгивающими полицейскими, летящими в воду автомобилями и героями, которых поочередно вылавливают из воды веревочной петлей, — таков финал фильма, о котором американские историки кино (Ремси, Джекобс) горделиво сообщают, что эта была «первая в мире полнометражная комедия».

Финал «Прерванного романа Тилли» крайне характерен для комедий «Кистоун»: в нем наличествуют все основные признаки «атмосферы лунатизма и фантазии»,





создание которой Джильберт Вивьен Селдс считал «особой заслугой» Сеннетта.

Приводим этот финал в покадровой записи по оригиналу фильма, хранящемуся в Госфильмофонде:

1. Гостиная дома Тилли. Толпа перепуганных гостей и слуг. На полу — осколки громадной вазы, из которой только что вывалился Чейс. Растрепанный Чейс тут же на полу. Возле него Тилли с дымящимся револьвером в руке. Вбегает дядюшка Тилли с толстой палкой в руках. При виде толпы посторонних людей дядюшка приходит в бешенство. Тилли поражена и перепугана:

Дядюшка! Вы ли это?

Короткая немая сцена. Остолбеневшие гости смотрят на Тилли и дядюшку. Чейс хватается за голову и поднимается с пола. Из-под ковра выглядывает спрятавшаяся туда Мэйбл. Дядюшка, размахивая палкой, кидается на Тилли. Гости и слуги в панике разбегаются...

Дальнейшие события развиваются в бешеном темпе галопа. Весь эпизод смонтирован из коротких (от четверти метра до метра) кусков, в которых

персонажи мчатся, мечутся, мелькают с феерической быстротой.

2. Украшенная львами мраморная лестница виллы. С нее сбегает толпа перепуганных гостей.
3. Дядюшка, в бессильной злобе мечущийся по дому, обнаруживает спрятавшуюся под ковром Мэйбл.
4. Толпа гостей, бегущая с лестницы, на мгновение останавливается. На крыльце появляется растрепанный Чейс, преследуемый толстухой Тилли, которая ловит его как мотылька. Перепуганные гости разбегаются во все стороны.
5. Дядюшка бросается на Мэйбл с палкой. Мэйбл стремительно увертывается от удара ногой в зад, которым хочет наградить ее дядюшка.
6. Тилли удается схватить Чейса. В кадр влетает перепуганная Мэйбл, удирающая от дядюшки. Она бросается на шею Чейсу. Тилли в ярости. Чейс и Мэйбл пускаются наутек.

7. Дядюшка, неистовствующий в доме, спотыкается о разбитую вазу и падает на пол. С проклятиями поднимается и кидается в погоню.
8. Лакей в ливрее и сбившемся на сторону пудреном парике, дрожа от перепуга, снимает телефонную трубку.
9. Полицейский участок. За конторкой сержант. Перед ним на лавке несколько полисменов.
10. Лакей говорит по телефону.

*Вызов принят лучшей в мире полицией —
полицией «Кистоун»*

11. Полицейский участок. Сшибая друг друга с ног, усатые «копы» срываются с места и выстраиваются в шеренгу перед сержантом. Сержант отдает короткое приказание — «копы» исчезают с молниеносной быстротой.
12. Деревянный настил с перилами на берегу моря. В кадр влетают растрепанные и перенуганные Чейс и Мэйбл.
13. Крыльцо виллы. Разъяренная Тилли и дядюшка, кубарем слетающий со ступенек.
14. Чейс и Мэйбл мечутся по деревянному настилу.
15. Тилли воинственно размахивает револьвером. Дядюшка, слетевший с лестницы, поднимается на ноги.
16. Чейс и Мэйбл мчатся по деревянному настилу.
17. Улица возле полицейского участка. Полисмен. Четверо «копов», мчащихся с быстротой ветра, сшибают его с ног и сами при этом летят на землю.
18. Деревянная набережная. Чейс и Мэйбл летят на аппарат.
19. Тилли с револьвером...
20. Мэйбл и Чейс. Круто поворачивают на бегу, мчатся дальше.
21. Деревянная набережная. Чейс, волоча за собой споткнувшуюся Мэйбл, влетает в кадр. Мэйбл вскакивает на ноги. Чейс, споткнувшись, летит кувырком. Мгновенно поднимается. Оба с той же безумной быстротой мчатся дальше. По-видимому, пули Тилли попадают одна за другой в зад Чейса.
22. Деревянная набережная. Посредине кадра — полисмен. Вбегает разъяренная Тилли с револьвером. Выстрел... другой... третий... Клубы порохового дыма.. Полисмен кувырком летит через перила в воду...³⁰ Тилли неистово размахивает револьвером.
23. Чейс и Мэйбл опрометью мчатся по деревянному настилу.
24. Перила набережной. Растрепанные и запыхавшиеся Чейс и Мэйбл подбегают к перилам.
25. Улица возле полицейского участка. «Копы», угрожая револьверами, останавливают случайно встреченную машину и заставляют владельца машины везти их на пристань.

³⁰ При просмотре на монтажном столе нетрудно заметить, что один из пролетов перил прикрыт бутафорским щитком, за которым скрывается сделавший кульбит полисмен.



36. ...Тилли барахтается в воде.
37. Машина мчится по набережной.
38. Водитель машины и лица «копов».
39. Машина на полном ходу разворачивается и...
40. ...наезжает на перила набережной.
41. Машина с «копами» летит с шестиметровой высоты в воду.
42. Чейс и Мэйбл.
43. «Копы» барахтаются в воде.
44. Чейс и Мэйбл подбегают к перилам, смотрят вниз.
45. Тилли захлебывается, барахтаясь в воде.
46. Мэйбл молитвенно заламывает руки, Чейс хватается за голову.
47. Двое «копов» бегут по набережной.
48. Чейс и Мэйбл бегут по набережной.

26. Деревянная набережная. У перил большая скамейка, на которой сидят мужчины и женщины. Вбегает Тилли. Выстрел... второй... Скамейка опрокидывается. Сидевшие на ней валятся на землю, дрыгая ногами.
27. По узкому деревянному мосту мчится машина с «копами», спшибая все на своем пути. Перепуганные прохожие спасаются от машины, влезая на высокие перила моста. Сделав крутой разворот, машина вылетает из кадра.
28. Водитель машины и несколько «копов».
29. Машина с «копами» влетает на деревянную набережную, при этом один из «копов», висевший на машине сзади, обрывается и падает на землю.
30. Тилли с револьвером в руках целится в...
31. ...Чейса и Мэйбл, перепуганно мечущихся по набережной.
32. Тилли с револьвером в руках целится в Чейса и Мэйбл. Автомашинка с «копами» на полном ходу налетает на Тилли. От сильного удара в зад Тилли вылетает из кадра.
33. Перила набережной. Тилли пролетает через кадр, ломает перила, летит в воду.
34. Тилли вместе с обломками перил летит с шестиметровой высоты в воду. Фонтан брызг... Тилли скрывается под водой.
35. Чейс и Мэйбл в ужасе наблюдают, как...

49. Мэйбл и Чейс спешат с ног бегущих им навстречу «копов».
50. Тилли, захлебываясь, барахтается в воде.
51. Чейс и Мэйбл, поднявшись после падения, бегут опростеть дальше.
52. «Копы» подбегают к сломанным перилам, смотрят вниз.
53. Мэйбл и Чейс подбегают к телефону, висящему на заборе. Мэйбл звонит.
54. Станция береговой полиции. У берега катер. Несколько полисменов кидается к катеру. Катер молниеносно отчаливает. Двое полисменов, свалившись с катера, барахтаются в воде.
55. Тилли, захлебываясь, барахтается в воде.
56. «Копы» смотрят сверху на Тилли и...
57. ...подбегают к спасательной станции. Схватывают моток каната. При этом один из «копов», зацепившись за конец каната, летит кувыркком.
58. «Копы» подбегают к перилам набережной, бросают конец каната.
59. Тилли в воде. В кадре появляется канат. Тилли обеими руками цепляется за него.
60. «Копы» изо всех сил тянут канат, на конце которого барахтается Тилли.
К «копам» подбегает Чейс, который с разбегу чуть было не падает в воду. Мэйбл успевает схватить его за фалды.
61. Несколько «копов» бросается в стоящую у берега лодку.
62. Моторная лодка с тремя «копами» из береговой полиции мчится на аппарат.
63. По воде с бешеной быстротой летит моторная лодка.
64. Тилли, попавшая правой ногой в петлю сброшенного ей каната, изо всех сил держится обеими руками за канат.
65. Чейс и Мэйбл с волнением следят за «копами», вытаскивающими Тилли из воды.
66. Спасательная станция. На переднем плане «копы», тянущие канат.
67. Тилли медленно поднимается в воздух, держась за канат...
68. Спасательная станция. На переднем плане «копы», тянущие канат. Один из них споткнулся. Канат выскальзывает из рук «копов», падающих один на другого.
69. Тилли вместе с канатом молниеносно летит в воду с шестиметровой высоты.
70. Тилли, барахтающаяся в воде...
71. Чейс и Мэйбл в отчаянии наблюдают за происходящим.
72. Лодка с «копами» поднимается на волну. Один из «копов» взлетает от толчка в воздух и падает в воду.
73. Моторный катер береговой полиции с бешеной скоростью разрезает воду.
74. Чейс и «коп» подхватывают канат, на котором висит Тилли. Мэйбл, прижавшись к перилам, наблюдает за ними.
75. Тилли вновь поднимается в воздух на канате.
76. Чейс и «коп» тянут канат. Чейс упирается ногой в «копа», тот теряет равновесие и...
77. ...летит головой вниз в воду. Тилли падает в воду еще раньше «копа».
78. Фонтан брызг. Появляется голова захлебывающейся Тилли.
79. Чейс, наступив ногой на скользящий канат, пытается его задержать. Мэйбл хватается Чейса за фалды..

80. Лодка с «копами» спешит на помощь к Тилли.
81. Моторный катер береговой полиции бешено мчится на аппарат.
82. Далекий общий план: пассажирский пароход. Мимо него вихрем мчится моторный катер.
83. Тилли снова «возносится» из воды. Упавший в воду «коп» висит на ее ноге...
84. Чейс и Мэйбл в смятении следят за происходящим, подают знаки «копам».
85. Спасательная станция. На переднем плане «копы», тянущие канат.
86. Тилли вместе с вцепившимся в ее ногу «копом» болтается в воздухе...
87. Чейс подает знаки «копам».
88. Спасательная станция. На переднем плане «копы» тянущие канат...
89. Тилли и «коп» болтаются в воздухе...
90. Спасательная станция. Споткнувшись об лодку, «копы» валятся на землю, в очередной раз упустив канат.
91. Тилли и «коп» летят с шестиметровой высоты в воду.
92. Спасательная станция. Один из «копов», пытается схватить канат.
93. Фонтан брызг. Появляется захлебывающаяся Тилли.
94. Чейс пытается удержать канат.
95. Лодка с «копами» спешит на помощь к Тилли. В кадр влетает моторный катер с «копами» из береговой полиции. Катер зацепляет на полном ходу лодку. Лодка накреняется. Все до одного «копы» вываливаются в воду.
96. «Копы» из береговой полиции глядят на...
97. ...барахтающихся в воде собратьев. Моторная лодка с той же скоростью скрывается за кадром. «Копы», упавшие в воду, цепляются за лодку. Лодка переворачивается и тонет...
98. Спасательная станция. На переднем плане «копы», тянущие канат. Втаскивают мокрую, бесчувственную Тилли. Мэйбл наклоняется к Тилли. Тилли сначала не подает признаков жизни, потом приходит в себя. Мэйбл и Тилли осыпают Чейса упреками. Чейс смотрит поочередно то на одну, то на другую. Падает без чувств. Его выволакивают полицейские.



Мэйбл и Тилли остаются одни, брошенные, обманутые, никому не нужные. Тилли осыпает Мэйбл упреками. Мэйбл заливается слезами. Сердце толстушки Тилли не выдерживает. Она обнимает Мэйбл, утешая ее. Примиренные соперницы улыбаются и плачут.

Финальный эпизод «Прерванного романа Тилли» — тут нужно отдать справедливость Сеннетту — превосходно смонтирован. Коротким кускам, насыщенным суматохой погонь, преследований, столкновений, прыжков и драк, рука мастера-профессионала придала ритмическое единство. Моторные

лодки, с бешеной быстротой режущие волны, сменяются на экране молниеносными проездами автомашин; в общем динамическом рисунке даже статические кадры оживают, начинают казаться исполненными движения...

Мастерски передано средствами монтажа нарастание темпа действия (ускорение движения в кадре, применение слегка замедленной съемки, предельное насыщение кадра движущимися людьми и предметами, уменьшение метража кадров).

Что касается актеров, то они в этом монтажном вихре, созданном руками Сеннетта, играли чисто служебную, второстепенную роль. Им приходилось бегать, прыгать, размахивать руками, падать в воду, падать на землю, попадать под автомобиль, выполнять кульбиты и сальто-мортале, тонуть, сбивать друг друга с ног...

Увеличение метража фильма в шесть раз лишь увеличило количество кульбитов и прыжков, которые приходилось выполнять Чаплину. Актерская задача ничуть не усложнилась и не стала содержательней. Интенсивная работа Чаплина в «Кистоун» была поденной работой по договору, который становился для Чаплина кабальным.

«Прерванный роман Тилли» окончательно доказал Чаплину, что перспективы дальнейшего творческого роста на студии «Кистоун» для него равны нулю. Несложными в те годы секретами постановочной режиссерской и актерской работы он уже всесторонне овладел. Учиться в «Кистоун» Чаплину было больше не у кого: осенью 1914 г. он был на голову выше остальных актеров Мак Сеннетта.

Его актерская манера была вполне самобытна. Он не гримасничал, не прибегал к стандартному смешному подпрыгиванию, не суетился бессмысленно и бестолково. Каждое его появление на экране напоминало виртуозно исполненный эстрадный номер. Все, что он проделывал, приобретало своеобразный неповторимый оттенок человечности. В этом отношении очень характерна сцена бокса с манекеном в фарсе «Семейная жизнь Мэйбл». Боксируя с манекеном, Чейс ни на секунду сам не становится манекеном. В его движениях, смешных, нелепых и эксцентрических, ощущался живой человек, слегка удивленный, немного рассерженный, пытающийся с упорством, свойственным пьянице, напившемуся вдребезги, настоять на своем. Комические повторы, падения, трюки оправдывались в целом и в деталях определенными свойствами характера, а не только специфическими требованиями жанра.

После окончания работы над «Прерванным романом Тилли» Чаплин снялся еще в двух картинах. Первая из них — «Состоявшееся знакомство» — новый (чуть ли не десятый) фарсовый вариант приключений любвеобильного селадона Чейса в парке.

Комические ситуации этого фильма были построены на столкновении двух супружеских пар: одну из них изображали Чаплин и Филлис Аллен, вторую — Мэйбл Норман и Мак Суэйн. Чейс потихоньку от жены ухаживает за молоденькой



Мэйбл — женой толстяка Эмброса. Вначале Мэйбл не обращает на Чейса никакого внимания, позже сменяет гнев на милость и игриво подмигивает Чейсу как раз в тот момент, когда за их спинами вырастает полисмен.

Фильм заканчивается классической погоней и потасовкой, в которой, помимо супружеских пар и полисмена, участвует традиционный толстый и неповоротливый «турок».

Последняя картина фирмы «Кистоун», выпущенная на экран 7.XII 1914 г., называлась «Его доисторическое прошлое». В прологе и эпилоге этой картины мы видим бродягу Чарли, оборванного, голодного, одинокого и никому не нужного, словом такого, каким он впоследствии был показан Чаплином в картинах «Полиция», «Иммигрант», «Собачья жизнь». Расположившись на скамейке, бродяга засыпает и ему снится «его доисторическое прошлое». Пролог и эпилог даны скупыми, реалистическими штрихами, сон же поставлен в духе сеннеттовских фарсов, которые в момент создания фильма несомненно ощущались Чаплином как пройденный и преодоленный этап, как его собственное доисторическое прошлое.

Чаплин расставался с Сеннеттом, Чарли — с жанровым своеобразием комедии затрещин. Суровая действительность — жесткая скамейка в парке, полицейская дубинка — вытесняли фарсовые мизансцены на пляже с участием кордебалета купающихся красавиц.

Приведем содержание фильма «Его доисторическое прошлое» в покадровой записи (по экземпляру, хранящемуся в Госфильмофонде):

1. На бульваре под деревом стоит ветхая деревянная скамья. К ней подходит усталый бродяга Чарли. Усаживается. Жарко. Чарли обмахивается лапами жилета, как веером. Зевает. Хочется спать, но негде. Решает устроиться на скамье. Вздвигает деревянные доски скамейки как перину, бросает тросточку под скамью. Ложится, сворачивается клубочком, несколько раз зевает и, наконец, засыпает. Бродяге снится чудесный сон: словно перенесенный машиной времени, он попадает в доисторический период, в каменный век. Ему снится...
2. ...песчаный берег моря, окруженный скалами. На этом подобии пляжа на большом булыжнике сидит закутанный в звериные шкуры царек со злодейскими усами, густыми черными бровями и вытаращенными глазами. Вместо царского скипетра в руках у царька суковатая палка. Царька окружают девушки в звериных шкурах, с распущенными, как у русалок, волосами. Царек и его свита наблюдают за пляской волосатого дикаря, который неуклюже копирует... балерину. Когда эта бородатая балерина в звериной шкуре заканчивает свой танец и неуклюже откланивается, царек пытается ударить ее своей палкой.
3. Неподалеку из-за дерева появляется Чарли в котелке, с тросточкой и в бутсах. Эти предметы никак не гармонируют с хвостатой звериной шкурой, накинута на его голое тело. Чарли осматривается, чешет ногу об ногу.
4. Царьку захотелось пить, он приказывает одной из окружающих его девушек принести ему кувшин воды. Приказание сопровождается (таков, видимо, обычай каменного века) ударом палки по задку.
5. Чарли, стоя у дерева, собирается закурить. Он набивает трубку клочьями меха, которые тут же выщипывает из своей шкуры. Набивши трубку, Чарли долго и тщетно ищет спичку и не находит ее. Спички нет. Подняв с земли камень, Чарли

- чиркает им об ногу—камень рассыпается. Чарли поднимает с земли кусок трута, зажигает его, чиркнув об ногу, раскуривает трубку, выбрасывает трут, как спичку. Изящно помахивает тросточкой и вдруг замечает...
6. ...девушку в звериной шкуре, которая смотрит на него из-за прибрежной скалы.
 7. Чарли на всякий случай поднимает валяющуюся на земле палку с колючками на конце.
 8. Девушка кивком головы приглашает Чарли приблизиться к ней. Чарли подходит к девушке, при этом роняет себе на ногу палку с колючками. Воровато оглядываясь, Чарли заводит с девушкой беседу. Выражая свое восхищение, Чарли вертит хвостом своей шкуры. Чарли и девушка присаживаются на камень.
 9. Взявши девушку за руку, Чарли кокетничает с ней.
 10. Бородач-балерина заканчивает свой очередной танец приветственным поклоном, получает от короля традиционный удар палкой в зад, и, пританцовывая, убегает.
 11. Чарли и девушка сидят на камне. Чарли, беседуя с ней, снимает свой котелок и ловким ударом ладони делает на нем глубокую складку, превращая котелок в мягкую шляпу.
 12. Бородатый дикарь, только что развлекавший короля пляской, хищно смотрит из-за дерева, как...
 13. ...Чарли галантно целует руку девушке.
 14. Дикарь стреляет из лука.
 15. Стрела попадает в зад Чарли.
 16. Лицо Чарли искажается от боли. Он пытается вырвать стрелу, но не может. Повертывается к девушке задом — девушка выдергивает стрелу. Чарли пытается сесть на камень, но тотчас же вскакивает: ему больно сидеть.
 17. Дикарь с луком из-за дерева наблюдает за Чарли.
 18. Чарли свирепно смотрит на дикаря, поднимает с земли камень, несколько раз суеверно плюет на него, поправляет на своей шкуре хвост и швыряет камень.
 19. Дикарь нагибается, камень пролетает над его головой...
 20. ...и попадает прямехонько в живот царьку, сидящему среди девушек. Царек, всплеснув руками, падает навзничь без чувств.
 21. Дикарь бурно реагирует на случившееся с царьком.
 22. Чарли возле большого, наполовину вросшего в землю валуна поднимает брошенную им палку с колючками.
 23. Дикарь крадется на носках к Чарли.
 24. Чарли прячется за вросший в землю валун. Из-за валуна выглядывает девушка. Все трое — Чарли, дикарь и девушка — гоняются друг за другом.
 25. Царек приходит в себя, схватывает палку, заменяющую ему скипетр, и бежит мстить Чарли.
 26. Беготня вокруг камня продолжается. Чарли и дикарь сталкиваются лбами.
 27. Царек у дерева, из-за которого дикарь стрелял в Чарли. Он грозит Чарли палкой.
 28. Дикарь, гоняясь за Чарли вокруг камня, догоняет Чарли и собирается воткнуть ему в зад стрелу. Чарли успевает ударить его ногой в голову. Беготня вокруг камня продолжается.
 29. Царек, стоявший у дерева, начинает наступать с палкой в руках.



30. Группа девушек в шкурах с ужасом следит за происходящим.

31. Дикарь, Чарли и девушка продолжают крутиться вокруг камня. Подбегает царек и включается в круг. Дикарь настигает царька и, принимая его за Чарли, втыкает ему в зад стрелу. Заметив, что ошибся, дикарь падает перед царьком на колени и просит пощады. Подбегает Чарли и ударом колючей палки по голове валит дикаря на землю. Царек выжидательно смотрит на Чарли.

Чарли вытаскивает из-за пазухи кусок кожи (визитная карточка каменного века) и вручает ее царьку. Царек, посмотрев на «карточку», добродушно бьет Чарли в грудь палкой и сбивает его с ног. Поднявшись, Чарли спрашивает: с кем он имеет честь познакомиться? Царек, в свою очередь, вручает Чарли свою визитную «кожу». Чарли вполне удовлетворен: он вежливо снимает свой головной убор и приветствует царька ударом ноги в живот. После всех этих церемоний царек и Чарли крепко жмут друг другу руки и... трутся носами. Царек дружески обнимает Чарли, поднимает его тросточку. Оба идут на берег.

32. У дерева царек и Чарли останавливаются и еще раз жмут друг другу руки. Чарли, в знак особого расположения к царьку, снимает с его шкуры блоху, кладет ее на камень и убивает ударом палки.

33. Группа девушек в звериных шкурах в панике бежит...

34. ...к скале.

35. Трон царька (камень) на песке. В отдалении, опираясь на палку, стоит заснувший стоя телохранитель царька. В кадр входят Чарли и царек. Чарли ударом палки по голове сбивает с ног телохранителя. Чарли и царек хохочут. Хохоча, Чарли ударяет царька палкой по задку.

36. Группа девушек в звериных шкурах, увидев приближение царька, падает ниц.

37. Царек и Чарли, заливаясь хохотом, стоят возле «трона». Чарли игриво ударяет царька палкой в живот.

38. Царек и Чарли приближаются к распростертым на земле телохранителям. Царек в виде дружеской шутки толкает Чарли через телохранителя. Чарли падает, высоко задирая ноги. Поднявшись, он ударяет телохранителя палкой по задку. Царек и Чарли величественно приветствуют друг друга. Девушки в звериных шкурах, лежавшие на песке, встают. Царек и Чарли, пританцовывая, уходят.

39. Пещера царька. Посредине каменный стол. Чарли садится на этот стол и ставит ноги на спину телохранителя. Свое веселое настроение Чарли выражает замысловатыми движениями хвоста своей шкуры. В двух консервных жестянках Чарли готовит коктейль.

40. Дикарь, которого Чарли ударил палкой (см. кадр № 31), приходит в себя, свирепо размахивает руками и убегает из кадра.

41. Пещера. Царек и Чарли угощаются коктейлем. Телохранитель раболепно подает Чарли палку. Чарли тычет палкой царька в живот и выходит из пещеры.
42. На прибрежный песок выбегает группа девушек в звериных шкурах. Из-за скалы появляется Чарли. Сначала девушки окружают его и заигрывают с ним, потом неожиданно разбегаются. Чарли остается один и замечает, что...
43. ... девушки толпятся возле дегенеративного субъекта (царского евнуха).
44. Чарли с палкой бежит к ним и...
45. ...отстранивши девушек от евнуха, бьет его палкой по голове.
46. На песчаном берегу моря Чарли, окруженный группой девушек в звериных шкурах. Он удаляется с одной из них...
47. ...к самой воде.
48. Остальные девушки наблюдают за ними.
49. Сильная волна сбивает с ног Чарли и его спутницу. Барахтаясь в воде, они тщетно пытаются приподняться.
50. Девушки с берега наблюдают...
51. ...как Чарли и его спутница становятся, наконец, на ноги и как следующая волна снова сбивает их с ног и...
52. ...относит в море к подножью скалы.
53. Девушки хохочут...
54. Чарли и его спутница барахтаются в воде.
55. Царек покидает свою пещеру.
56. Берег моря. Из-за скалы появляется царек. Его немедленно окружают девушки.
57. Из воды на прибрежный песок выходит девушка. За ней появляется Чарли, потерявший в воде котелок.
58. Царек, скрестивши руки на груди, ждет.
59. Чарли и девушка бегут из воды...
60. ...к царьку, который свирепо спрашивает, что произошло. Чарли поясняет, что он спас утопающую девушку. Царек, восхищенный поступком Чарли, отвечает ему низкий поклон. Чарли отвечает ему эффектным «балетным» поклоном, но оступается и падает на руки телохранителя. Поднявшись, Чарли награждает телохранителя полновесной затрепичной. Телохранитель падает. Царек вторично отвечает Чарли благодарственный поклон. После этого царек, а за ним Чарли идут...
61. ...в пещеру. В пещере Чарли и царек кланяются друг другу, причем на царька течет вода с мокрого котелка Чарли. Они вторично кланяются друг другу, стучась при этом лбами. Царек приглашает Чарли присесть. Чарли садится и кладет ноги на стол. Царек угодливо подает ему жестянку с каким-то напитком. Чарли пьет.
62. Берег моря. Девушки танцуют на песке. Среди них евнух, которого Чарли поколотил.
63. Пещера. Чарли прощается с царьком, выходит из пещеры и...
64. ...появляется из-за скал позади танцующих девушек. Заметив резвящегося среди них евнуха, Чарли подбегает к нему и норовит ударить его палкой по голове... Евнух удирает и...
65. ...прячется в скалы.

66. Чарли подходит к той девушке, которую он якобы спас из воды, и танцует с ней танго. В последнем «па» Чарли спотыкается и падает на землю.
67. Пещера. Царек решает пойти на охоту.
68. Чарли, помахивая хвостом своей шкуры, кокетничает с девушкой.
69. Царек с луком и колчаном выходит из пещеры...
70. ...подбирается сзади к Чарли и ударяет его ногой в зад. Чарли оборачивается к царьку. Царек вручает Чарли колчан со стрелами и лук. Оба уходят.
71. У дерева. Царек, девушка и Чарли. Неподалеку виден обрыв. Девушка, резвясь, выбегает из кадра. Царек и Чарли лают друг на друга, как собаки.
72. Девушка приближается к самому краю обрыва.
73. Чарли и царек продолжают ссориться из-за девушки. Царек угрожает Чарли. Чарли невозмутимо стреляет царьку в живот. Обозленный царек снова грозит Чарли кулаком. Чарли рычит на него по-собачьи, а потом показывает царьку вверх: «Посмотри, мол, как я метко стреляю, и не связывайся со мной».
74. В ветвях дерева видна сидящая на яйцах в гнезде курица.
75. Чарли стреляет вверх.
76. Ветви дерева.
77. Царек и Чарли смотрят вверх.
78. Ветви дерева.
79. На голову царька течет содержимое разбитых яиц.
80. Дикарь и телохранитель идут по песку.
81. Царек и Чарли под деревом. Царек протирает глаза. Чарли смотрит наверх.
82. Ветви дерева...
83. В глаз Чарли что-то попало. Чарли уходит, зажимая нос рукой (очевидно, одно из яиц оказалось тухлым).
84. На краю обрыва. Чарли, протирая глаза, подходит слишком близко к обрыву и едва не падает в пропасть. Схватив девушку за руку, Чарли шутя толкает ее в грудь. Та чуть не падает в пропасть.



85. Царек удивленно раскрывает рот, наблюдая, как...
86. ...Чарли целует на краю обрыва девушку.
87. Обозленный царек подходит...
88. ...к Чарли и замахивается на него. Чарли останавливает руку царька. Царек все же наносит удар, но Чарли приседает и удар приходится по воздуху.
89. Девушка отходит в сторону и видит, как...
90. ...на самом краю обрыва царек дает Чарли одну за другой две пощечины. Чарли заглядывает с обрыва в пропасть и рассчитывает силу удара.

94. К дереву подбегает группа девушек в звериных шкурах. Они становятся свидетельницами того, как...
92. ...Чарли ударяет царька головой в живот, как...
93. ...царек летит кубарем с обрыва в пропасть и как...
94. ...Чарли, размахивая котелком, приветствует упавшего в пропасть царька.
95. Девушки в страхе разбегаются.
96. Чарли, оступившийся на самом краю обрыва и едва не свалившийся вниз, испуганно хватается за сердце.
97. Девушка...
98. ...подходит к Чарли, которого она после падения царька в пропасть считает своим повелителем.
99. Девушки на прибрежном песке возле «тронного» камня.
100. Чарли и девушка отходят от края пропасти и идут к берегу.
101. У дерева Чарли задерживается, чтобы почистить щелкой зубы. Он пропускает девушку вперед и сам, подпрыгивая, следует за ней.
102. Завидев Чарли, девушки и телохранители падают ниц.
103. Дикарь бродит среди скал, отыскивая царька.
104. Девушка и Чарли появляются на берегу возле расprostертых на песке фигур. Они проходят по телам, словно по подмосткам, и садятся на «тронный» камень. Ударом ноги в зад Чарли заставляет одного из телохранителей встать.
105. Дикарь, остановившись у дерева, громко кричит, надеясь, что царек его услышит...
106. Чарли ударом ноги в зад заставляет приподняться второго телохранителя.
107. Дикарь подбегает к обрыву и снова зовет царька.
108. Царек, лежавший в яме на дне пропасти, слабым голосом отзывается.
109. Дикарь суетится на краю обрыва, не зная, что предпринять.
110. Чарли явно тяготеет своим высоким положением. Сидя на «тронном» камне, он лениво обнимает девушку и целует ее.
111. Дикарь спускает в обрыв веревку и тащит...
112. ...Царька, уцепившегося за ее конец.
113. Чарли сидит среди девушек на «тронном» камне.
114. Царек, уцепившись за веревку, карабкается наверх.
115. Дикарь тащит веревку изо всех сил.
116. Чарли встает.
117. Дикарь вытащил царька на край обрыва.
118. Чарли отходит от трона.
119. Царек и дикарь совещаются возле дерева, как отомстить Чарли.
120. Чарли бредет...
121. ...в пещеру.
122. Девушка бежит за ним.
123. Царек и дикарь бегут на берег и...



124. ...появляются среди девушек, окружающих каменный трон. Царек прислушивается к тому, что происходит в пещере.
125. Чарли и девушка усаживаются в пещере на каменный стол.
126. Царек, схватив невероятных размеров булыжник, спешит...
127. ...в пещеру. Чарли целует девушке руки, запивая каждый поцелуй из консервной банки. Царек поднимает над головой Чарли принесенный им булыжник, и, что есть силы, ударяет Чарли по затылку. Чарли, теряя сознание, валится на каменный стол.
128. Сон кончился. Полисмен будит заснувшего на скамейке бродягу ударом резиновой дубинки в живот и поднимает его полусонного за галстук со скамейки.

Многие исследователи творчества Чаплина усматривают в фильме «Его доисторическое прошлое» пародию на фильм Давида Уорка Гриффита «Происхождение человека». Однако нам представляется неправильным сводить весь фильм лишь к пародии на фильм Гриффита.

В своем фильме Чаплин противопоставляет сон и явь, грезы и действительность. При этом содержание сна устроившегося на скамейке бродяги несомненно намекает на сохранившиеся в современном капиталистическом обществе жестокие законы джунглей и каменного века...

Фильм «Его доисторическое прошлое» появился на экране через два месяца после фактического прекращения работы Чаплина у Сеннетта.

Несмотря на огромную популярность Чаплина у американской публики и несомненную доходность картин с его участием, Сеннетт, предложив Чаплину возобновить контракт с «Кистоун», остановился почему-то на сумме в 400 долларов в неделю. Чаплин требовал 750 долларов, т. е. почти вдвое больше. В результате этого расхождения Чаплин и Сеннетт расстались. (Так, по крайней мере, излагает эту историю биограф Чаплина — Теодор Гафф.) Однако главной, определяющей причиной разрыва Чаплина с Сеннеттом были расхождения творческого порядка: беспринципный и прижимистый делегата Сеннетт мешал Чаплину осуществлять его замыслы, настаивая на повторении сюжетных схем в новых вариантах.

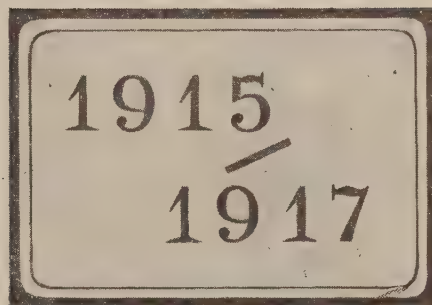
После того как Мак Сеннетт окончательно отверг условия, выдвигаемые Чаплином относительно предоставления ему творческой независимости, Чаплин покинул фирму «Кистоун».

Руководители фирмы «Эссеней» в договоре на постановку четырнадцати двухчастных кинофильмов в течение года обусловили для Чаплина свободный выбор тем для кинофильмов, а также возможность самостоятельной разработки сценариев.

Уход Чаплина из «Кистоун» раскрывал перед молодым художником новые творческие перспективы.

ГЛАВА

ТРЕТЬЯ



Голливуд в годы войны. Ведущие режиссеры Голливуда Гриффит и Инс, творчество которых повлияло на Чаплина. Противоречия их творческого метода. Фильмы Чаплина в фирмах «Эссеней» и «Мючуэлл». Преодоление навыков, приобретенных во время сотрудничества с Сеннеттом. Постепенная эволюция образа Чарли. Тема маленького человека в «жестоким мире». Сатирическое изображение студии «Кистоун» («Его новая работа»). Фильмы об эксплуатации маленького человека («Работа»), о его борьбе за существование («Бродяга»). Противопоставление мечты и действительности («Банни»). Первое столкновение Чаплина с системой Голливуда. Попытка поставить реалистическую комедию «Жизнь». Тема социальной несправедливости и ханжества капиталистического общества («Полиция»). Пародийный фильм «Кармен». Фильмы о маленьком человеке, тщетно пытающемся найти свое место в окружающем мире («Ссудная касса», «Тихая улица»). Иронические концы чаплинских фильмов. Сатира на сторонников сухого закона («Лечение»). Разоблачение американского образа жизни и бесправия иммигрантов в фильме «Иммигрант». Развлекательные фильмы Чаплина («Женщина», «Пожарный»). Фильмы, поставленные по сюжетам из репертуара Карно («Вечер в мюзик-холле», «В час ночи»). Сатира на комедию затрещин («За экраном»). Легенда о постоянной экранной маске Чаплина. Специфика творчества Чаплина — сочетание мелодрамы и эксцентрики, фарса и драмы в его фильмах. Характеристика созданного им персонажа — Чарли. Основная тема Чаплина — маленький человек в борьбе за существование. Капиталистический мир в сатирических и иронических фильмах Чаплина. Создание Чаплином собственной студии.



реалистические тенденции в американской кинематографии периода империалистической войны и первых лет так называемого послевоенного просперити по-разному преломлялись в творчестве отдельных мастеров Голливуда. Критическое отношение к действительности предопределило правдивый реалистический характер их искусства, мелкобуржуазная непоследовательность — половинчатые, мещанские, реформистские тенденции в их творчестве.

К тому же промышленный характер производства фильмов неизбежно ставил передовых режиссеров в условия прямой зависимости от «фабрикантов театральных и кинематографических экскрементов» (Синклер), от буржуазной публики, жадно требующей развлекательных лент, приятно щекочущих воображение, от рекламы и цензуры.

Работая по контракту с магнатами Голливуда, трудно было говорить правду о капиталистической действительности. Элементы компромисса и соглашательства, манера уклончивых недомолвок и туманных намеков были неизбежны в творчестве подавляющего большинства режиссеров Голливуда, пытавшихся критически отнестись к окружающему.

Капиталистическую действительность критиковали с разных точек зрения мелкобуржуазные идеологи деградирующего фермерства (фильмы Гриффита), трубадуры безвозвратно канувшей в Лету демократической эры свободных земель (фильмы Инса и его учеников), разочарованные скептики и нигилисты, ненавидящие и презирующие капитализм (фильмы Штрогейма), так называемые разгребатели грязи (фильм «Джунгли» по Эптону Синклеру) и, наконец, художники, медленно идущие путем преодоления реформистских иллюзий к подлинно реалистическому познанию и отражению противоречий капиталистического мира (фильмы Чаплина).

В течение ряда лет постановщикам этих фильмов пришлось выдерживать упорную борьбу с косностью дельцов-предпринимателей. В своем памфлете «Возвышение и падение свободы слова в Америке» Гриффит писал: «Кинематографисты должны рабски избегать правды из боязни наступить на ноги каким-либо политикам... Правду показывать нельзя, можно только давать подслащенную, одетую в тогу добродетели версию, чтобы удовлетворить общественных менторов так называемой «морали»... Кинофильмы не осмеливаются даже намекнуть на возможность неправильного поведения демократов или республиканцев, сторонников «мокрого» закона или чикагской полиции. ...Как может киноискусство передать великие уроки истории и раскрыть современную мораль, если его заставляет молчать мелочная и скудоумная цензура, отказывающаяся от изображения жизни во всей ее реальности...»¹

¹ См. Г. А в е н а р и у с. Очерки по истории зарубежного кино.—«Искусство кино», 1939, № 5, стр. 53.

Гриффит, творчество которого в 1914—1916 гг. Чаплин внимательно изучал, сторонился стопроцентного американского «оптимизма». В своих фильмах он постоянно касался существеннейших конфликтов капиталистической действительности и пытался, хотя далеко не всегда удачно и правильно, дать их реалистическое истолкование. Он говорил о моральном распаде общества и семьи, о ханжески-пуританской морали («Путь на восток», «Цветок любви»), о гибели фермерского хозяйства и бегстве разоренного сельского населения в производственные центры («Любовь в счастливой долине»), о социальном и национальном неравенстве и о судьбе бедняков-иммигрантов («Сломанные победы»), о кровавых ужасах империалистической войны («Сердца мира») и о жестоких репрессиях капиталистов по отношению к бастующим рабочим, об извечном «зле мира», неистребимой кастовой, расовой и религиозной нетерпимости человека к человеку («Нетерпимость»).

Томас Гарпер Инс, фильмы которого, так же как и фильмы Гриффита, были изучены Чаплином, специализировался в годы войны на постановке так называемых «вестернов» (фильмов об освоении земель далекого Запада). К современной ему действительности Инс относился критически. На его студии было создано немало фильмов, трактующих вопросы нравов и морали капиталистического общества. В них показывалась, например, горестная судьба итальянского гондольера, эмигрировавшего в США («Итальянец»), жизнь бездушного богача-скряги, доведшего своего сына до самоубийства («Дивиденды»), история миллионера, считающего, что за деньги можно купить все, начиная от одежды и кончая любовью и дружбой («Те, которые платят»), и др. С нескрываемой иронией показывал Инс ханжество проповедников новой морали («Основа морали», «Не сестра ты мне») и кастовые предрассудки нуворишей («Чистокровные»). Наиболее известным фильмом Инса был пацифистский боевик «Цивилизация».

Положительная программа, содержавшаяся в перечисленных фильмах Гриффита и Инса, строилась на идеалистической основе мелкобуржуазного реформизма и слащавого, слезливого гуманизма. Идеалом Гриффита было мирное содружество обрабатывающих землю простых честных тружеников; буколические картины патриархальной фермерской жизни, он тенденциозно противопоставлял «греховным соблазнам» городской культуры.

Фильмы Инса, резко критиковавшие буржуазные нравы, ханжество и алчность, заканчивались, тем не менее, благонамеренно и благополучно: ханжи отказывались от ханжества, бездушные скряги осознавали свои ошибки и обретали к концу фильма душевную теплоту и отзывчивость строптивые и жестокие родители принимали обратно в лоно семьи изгнанных ранее блудных сыновей и непокорных дочерей.

Однако далеко не все фильмы Гриффита и Инса были проникнуты прогрессивными идеями и критическим отношением к окружающему. Попытки критиковать капиталистическую действительность чередовались в творчестве Гриффита с созданием реакционно-националистических боевиков. В его фильме «Рождение нации» пропагандировались откровенно расистские идеи; роль «ангелов-спасителей» в финальном эпизоде фильма играли члены погромной организации Ку-Клукс-Клан.

Столь же непоследовательным в своей творческой деятельности оказался и Инс. Постановка «Пивилизации», пронизанной пацифистскими идеями, не помешала

Инсу после вступления США в империалистическую войну активно включиться в милитаристскую пропаганду. После окончания войны Инс полностью отошел от своих критических позиций и занялся восхвалением американских дельцов «американского образа жизни» и делового преуспеяния.

И Гриффит, и Инс с первых дней своей работы в Голливуде стремились достичь хотя бы относительной творческой свободы, что им в конечном счете так и не удалось. «Половина моих вещей trash (макулатура), — признавался Гриффит Эйзенштейну. — Я делал их, чтобы иметь деньги на постановку, чтобы покрывать убытки любимых фильмов или иметь возможность ставить что-нибудь по душе. Первые приносили груды золота, вторые были сплошными убытками»².

Что касается Инса, то он, добившись самостоятельности, став одним из крупнейших продюсеров Голливуда, использовал предоставленную ему свободу для внедрения в систему Голливуда созданного им принципа серийного выпуска кинофильмов стандартного содержания.

Противоречия творческого пути Гриффита и Инса характерны для атмосферы Голливуда, с которой пришлось непосредственно столкнуться Чаплину, покинувшему «Кистоун» в поисках творческой самостоятельности. Те затруднения и препятствия, которые приходилось преодолевать Гриффиту и Инсу, закономерно возникли и на пути Чаплина. Ему тоже пришлось переходить из студии в студию, от одних хозяев к другим, всякий раз выговаривая себе дополнительные льготы и возможности, стремясь в конечном счете к созданию собственной фирмы, собственного производства.

Большинство исследователей творчества Чаплина рассматривает фильмы, созданные им в студии «Эссеней», отдельно от фильмов, поставленных им в студии «Мючуэл», хотя по существу эти две группы фильмов могут быть разделены лишь формально-юридически: четырнадцать фильмов поставлены в соответствии с договором, подписанным в январе 1915 г., а двенадцать по другому договору, датированному февралем 1916 г. Первый из них предусматривал 1250, второй 10 000 долларов в неделю.

Нам представляется неправильным устанавливать периодизацию творчества выдающегося мастера-художника, по этапам его делового продвижения в американском кинобизнесе. Мы считаем поэтому, что картины Чаплина в фирмах «Эссеней» и «Мючуэл» можно и нужно объединять в один период его творчества.

Относительная свобода творчества, которой добился Чаплин, расставшись с Сеннеттом, позволила взыскательному и требовательному художнику приступить к осуществлению своих реалистических замыслов. Но далеко не сразу удалось Чаплину отойти от бездумной развлекательности пантомим Фреда Карно и лунатического мира фарсов Мак Сенпетта. Немало времени ушло и на организационные вопросы: подбор актеров, создание труппы и т. п.

Относительность свободы, оговоренной в договорах с «Эссеней» и «Мючуэл», сказалась хотя бы в том, что Чаплин обязан был выпускать для этих фирм в определенные сроки определенное количество названий, в определенном метраже.

² С. М. Эйзенштейн. Мы и они. — «Кино», 5 декабря 1938 г.

Всего за два с половиной года Чаплин выпустил для «Эссеней» и «Мючуэл» 26 фильмов, из них один в четырех частях, двадцать три — в двух частях и два — одночастных. На постановку каждого из этих фильмов Чаплин тратил в среднем от двух до трех недель, тогда как у Сеннетта на подобную работу отводилось не более двух-трех дней. Тем не менее недостаток времени вынуждал связанного сроками договора художника в отдельных случаях выпускать наспех сделанные развлекательные фарсы, снятые где-нибудь на пляже возле Санта-Моника, либо в парке Вест-Лейк («У моря», «В парке»). Из-за недостатка времени Чаплин неоднократно вынужден был обращаться к ранее использованным у Карно или у Сеннетта сюжетам и ситуациям. «Ночь напролет» была дополнительным и улучшенным изданием кистоунского фарса «Необыкновенно затруднительное положение Мэйбл» (вариации на тему «пьяный бродяга в отеле»); «Час пополудни» — не что иное, как экранный вариант пантомимы из репертуара Фреда Карно — «Возвращение пьяницы», «Вечер в театре» — почти полностью воспроизводил пантомиму «Вечер в английском мюзик-холле».

Традиции и навыки, приобретенные в студии «Кистоун», также давали себя знать: стремительные погони с участием забавно подпрыгивающих полисменов и автомобилей демонстрировались в фильмах «Бегство на автомобиле», «Бродяга», «Скетинг-ринг», «Авантюрист». Литературные консультанты и сотрудники Чаплина — Меверик Террелл и Винсент Брайан — оказывали ему дурную услугу, подсказывая пошловатые, стандартные сюжетные ситуации.

В результате патетический образ sentimentalного бродяги Чарли, невольного обличителя капиталистической действительности, намеченный Чаплином в некоторых фильмах «Кистоун», то вовсе исчезал с экрана («Час пополудни», «Вечер в театре», «Лечение»), то приобретал атавистические черты озорного проходимца Чейса («Женщина», «У моря», «В парке»).

Значительный интерес представляет эволюция образа главного героя, создаваемого Чаплином в фильмах «Эссеней» и «Мючуэл». Приводим поэтому аннотированный список фильмов 1915—1917 гг. который поможет проследить постепенное превращение Чейса в Чарли.

«ЭССЕНЕЙ»

«Его новая работа» (1.II 1915). — Чарли устраивается на киностудию, где работает сначала подсобным рабочим и лишь потом выступает в качестве актера.

В делем фильм несомненно содержит автобиографические мотивы, иронически и пародийно рассказывая о том, как Чаплин попал в Голливуд. Вступительный эпизод — эксцентрическая потасовка двух конкурентов, желающих получить место на киностудии.

«Ночь напролет» (15.II 1915). — Подвыпивший Чейс безобразничает со своим приятелем в ресторане и отеле, ухаживая за женой старшего кельнера.

«Чемпион» (11.III 1915). — Бродяга Чарли, вынужден за деньги выступать на ринге. Благодаря подкове, положенной «на счастье» в боксерскую рукавицу, он выигрывает ряд состязаний.

В этом фильме у Чаплина впервые подчеркнут мотив враждебной маленькому человеку действительности, в которой люди только конкуренты и враги. Единственным другом беззащитного Чарли оказывается его собака.

«В парке» (Фарс, созданный в порядке импровизации, 18.III 1915). — Бездельник Чейс безобразничает в парке, пристаёт к дамам, затевает драки.

«Бегство в автомобиле» (1.IV 1915). — Чарли, ухаживающий за дочерью состоятельного буржуа, проникает в дом своей возлюбленной, выдавая себя за аристократа. При появлении настоящего аристократа самозванец убегает со своей возлюбленной на автомобиле. В образе Чарли (сентиментального, забавного человечка) то и дело проступают черты Чейса — напористого авантюриста, самозванца, стремящегося во что бы то ни стало втереться в зажиточную буржуазную семью.

«Бродяга» (16.IV 1915). — Первый фильм о бродяге Чарли, исполненный сентиментального пафоса. Чарли случайно становится работником на ферме, откуда уходит, убедившись, что дочь фермера его не любит.

В этом фильме Чаплин впервые использовал классический уход одинокого бродяги в финальную диафрагму. Этот уход, ошибочно объявленный многими исследователями Чаплина характернейшей чертой его творчества, впоследствии был использован Чаплином лишь в двух картинах: «Пилигриме» и «Цирке».

«У моря». (Фарс, созданный в порядке импровизации, 29.IV 1915). — Бездельник Чейс безобразничает на пляже, пристаёт к женщинам, затевает драки.

«Работа» (21.VI 1915). — Тема жестокой эксплуатации, ранее намеченная в фильме «Его музыкальная карьера» («Кистоун»), получает здесь дальнейшее развитие. Первая половина фильма посвящена злоключениям ученика маляра — Чарли, которого босс заставляет работать сверх меры. Вторая половина фильма — типичный фарс в манере Сеннетта.

«Женщина» (12.VII 1915). — Очередное приключение бездельника Чейса сначала в парке, где он по своему обыкновению пристаёт к женщинам, а потом в мещанском доме, где он выдает себя за женщину и где все мужчины пристаёт к нему.

«Банк» (9.VIII 1915). — Сентиментальная история уборщика банка Чарли, безнадёжно влюбленного в стенографистку.

В этом фильме использован мотив противопоставления несбыточного сна и жестокой действительности.

«Жизнь». — Реалистическая комедия о бездомном бродяге Чарли, скитающемся по ночлежкам на окраине города. (Фильм остался незаконченным.)

«Зашанхаенный» (4.IX 1915). — Грубый фарс Беспринципный проходимец Чейс помогает жуликоватому капитану завербовать («зашанхаить») несколько матросов, после чего сам становится жертвой того же капитана. Фильм непосредственно примыкает к ранее описанному «Бегству на автомобиле». В образе главного героя переплетаются черты характера Чейса и Чарли.

«Вечер в мюзик-холле» (20.XI 1915). — Экранизация пантомимы из репертуара Карно. Чаплин играет в фильме две роли: хулигана Роуди, сидящего на галерке, и подвыпившего джентльмена м-ра Песта, сидящего в партере. Фильм интересен тем, что в нем воспроизведен персонаж, созданный Чаплином у Карно.

«Кармен» (18.XII 1915). — Пародия на одноименную постановку Сесили де Милля. Этот фильм среди прочих постановок Чаплина стоит особняком.

«Полиция» (27.III 1916). — Реалистический гротеск, в котором выпущенному из тюрьмы бродяге Чарли противостоит жестокий мир: Армия спасения, полиции и взломщики. В фильм введены фрагменты из незаконченного фильма «Жизнь».

«М Ю Ч У Э Л»

«Контролер универсама» (15.V 1916). — Бродяга Чарли попадает в универсам, где его принимают за контролера универсама, на которого Чарли похож как две капли воды.

«Пожарный» (12.VI 1916). — Чарли в должности кучера в пожарном обозе совершает ряд комических несообразностей. Наименее удачный фильм Чаплина в «Мючуэл».

«Бродяга» (10.VII 1916). — История сентиментального бродяги-скрипача Чарли, вызволяющего девушку из цыганского лагеря. Так же как впоследствии в «Иммигранте», «Собачьей жизни», «Солнечной стороне», «Малыше», дан иронический и неправдоподобный счастливый конец.

«Час полуночи» (7.VIII 1916). — Безнадписный фильм. Воспроизведение пантомимы из репертуара Фреда Карно. Чаплин изображает пьяного джентльмена, вернувшегося домой после попойки.

«Граф» (4.IX 1916). — Чарли — подмастерье портного, попав случайно в общество, выдает себя за графа. В этом фильме вновь возникают отдельные мотивы фильмов «Женщина» и «Бегство на автомобиле».

«Ссудная касса» (2.XI 1916). — Чарли, работая оценщиком в ссудной кассе, спасает ее от ограбления и получает в награду руку дочери своего хозяина. Ряд остроумных и уморительно смешных попыток Чарли приспособиться к окружающему его жестокому миру. Чарли сначала невпопад отзывчив, потом столь же невпопад жесток.

«За экраном» (13.XI 1916). — Чарли — реквизитор киностудии, производящей комические фарсы. Он (как и в фарсе «Тесто и динамит») штрейкбрехер. В целом фильм — пародия на «лунатические» фарсы Сеннетта.

«Скетинг-Ринг» (4.XII 1916). — Продолжение серии фильмов, посвященных попыткам бродяги проникнуть в общество («Застигнутый в кабаре», «Женщина», «Бегство на автомобиле», «Граф»). Чарли — официант в кафе, а затем разоблаченный обманщик. Фильм заканчивается комической погоней.

«Тихая улица» (22.I 1917). — Один из лучших фильмов Чаплина. Приключения Чарли в жестоком мире, населенном проповедниками, похожими на бандитов, бандитами, похожими на проповедников, и полицейскими. Единственный фильм Чаплина, действие которого происходит в Лондоне.

«Лечение» (16.IV 1917). — Иронический фарс, высмеивающий сухой закон и его сторонников. Чаплин играет одержимого сплином и запоем богача, попавшего на модный курорт.

«Иммигрант» (17.VI 1917). — Снова мотивы «жестокости мира», в который попадает иммигрант Чарли. На этот раз понятие «жестокости мира» непосредственно связано с представлением о США. Счастливый конец этого фильма подчеркнуто ироничен.

«Искатель приключений» (23.X 1917). — Новый вариант истории бродяги, на этот раз беглого каторжника, проникшего в общество — в дом осудившего бродягу прокурора. Фильм заканчивается стремительной комической погоней с участием полицейских.

В лучших фильмах Чаплина, созданных в 1915—1917 гг., развивается и варьируется тема маленького человека в страшном мире, полном соблазнов и ханжества, преступлений и несправедливостей. Этот мир населен неумолимыми прокурорами, тупыми полисменами, наглыми бандитами, морфинистами, ловеласами, карманщиками и пьяницами.

В этом мире существуют молитвенные дома, где сухопарые ханжи кормят бродяг и пьяниц жидким супом и проповедями; ночлежки, в которых, украв предварительно 10 центов, можно переночевать на досках, прикрытых вшивым одеялом; рестораны и закусочные, где можно съесть порцию бобов, если предварительно посчастливится найти на тротуаре фальшивый никель; ринги, где за несколько центов можно подставить свою физиономию и бока под свирепые кулаки тренирующихся боксеров, и, наконец, тюрьмы, куда упрятывают маленьких людей за любой поступок, квалифицируемый ночными судами как «правонарушение».

Тема «жестокости мира» проходит через большинство фильмов, поставленных Чаплином в «Эссей» и «Мьючэл».

Уже в первом его самостоятельном фильме «Его новая работа» имеется эпизод в приемной директора киностудии, где два полунизших бродяги — Чарли и Бен — борются за право первым войти в кабинет босса, который — кто знает? — может дать одному из них работу.

Эпизод эксцентричен и — в меру своей эксцентричности — условен: число претендентов на получение работы сведено до минимума — их всего два, столкновение

между конкурентами изображено в манере циркового антре; один из конкурентов Бен действует как автомат; директор студии глух и непонятлив.

При всем этом сквозь эксцентрический арабеск поведения двух бродяг отчетливо различим мотив жестокой борьбы за место под солнцем, за нищенский заработок. Опереточная глухота директора студии содержит скрытый намек на принципиальную «глухоту» работодателей. Так, в фильме «Его новая работа» эксцентрическая, фарсовая форма впервые использована для раскрытия жизненной, социальной темы.



В фильме «Чемпион» «жестокий мир», с которым приходится сталкиваться маленькому Чарли, персонифицирован в виде боксерского ринга, принадлежащего Спайку Дугану. Это — «земля обетованная», где можно получить несколько никелей, приняв участие в состязании.

У входа на ринг на заборе висит зловещая табличка: требуются люди, способные выдерживать удары. У Чарли нет выбора, и, спрятав в карман «на счастье» валяющуюся у входа на ринг заржавленную подкову, бродяга в сопровождении такого же, как и он сам, бездомного пса идет на ринг.

В этот день проводится конкурс: подбирают боксера, который будет участвовать в матче на звание чемпиона. Участвующие в конкурсе поочередно выступают против звероподобного драчуна, который точным опперкотом укладывает за мертво одного за другим... Спайк Дуган еле успевает вытаскивать с площадки нокаутированных претендентов. Суеверный Чарли, наблюдающий за этим «избиением младенцев», кладет найденную им подкову в свою боксерскую перчатку — «на счастье». Звероподобный драчун терпит поражение и позорно убегает с ринга, преследуемый новоявленным «чемпионом».

Вторая половина фильма посвящена изображению матча. На ринге появляются, с одной стороны, свирепого вида усатый геркулес с кулаками молотобойца, с другой — худенькая, жалкая фигурка Чарли в черном трико и полосатой майке. Исход матча, казалось бы, предрешен. Вокруг ринга толпятся болельщики, настроенные враждебно по отношению к Чарли: все они оставили деньги на его противника. Единственный друг Чарли — его собака. Именно ей он пожимает лапу перед началом матча и целует в безобразную бульдожью морду...

Начинается матч. Худенькая жалкая фигурка Чарли мечется по рингу, стремясь укрыться от ударов противника. Несчастного треплют, бьют, отшвыривают на канаты, ударяют об землю. Чарли ищет спасения в клинче, пытается изменить темп состязания, внести в него элементы танцевального ритма. Все напрасно: избиение продолжается в ритме вальса, потом в ритме танго. Раунды бокса становятся фарсовыми эпизодами, но не делаются от этого менее трагичными.



Чарли отчаянно дерется за кусок хлеба. Избитый своим противником до потери сознания, он выходит из состязания победителем с помощью своего приятеля пса, который кидается на ринг в последнем раунде и мертвой бульдожьей хваткой вцепляется в зад усатого геркулеса.

Фильм «Чемпион» намечает принципы и методы столь характерного для Чаплина сочетания эксцентрического и реалистического, фарса и действительности. Сохранив в фильме традиционный благополучный конец, построенный на счастливой случайности и никак не вытекающий из предлагаемых обстоятельств, он сознательно придал стандартному благополучию своеобразный иронический оттенок, что позволило зрителю сомневаться в жизненной закономерности и реальной возможности существования подобных счастливых концовок.

Дальнейшие приключения Чарли изложены в фильме «Бродяга». Этот фильм — источник многочисленных легенд о творчестве Чаплина, искажающих и снижающих созданный им образ. Поэтому остановимся на нем подробнее.

Площадкой действия фильма «Его новая работа» была маленькая голливудская студия, события фильма «Чемпион» разыгрывались на небольшом боксерском ринге окраины Лос-Анжелоса, герой фильма «Бродяга» бродит по проселочным дорогам Калифорнии.

Фильм начинается эпизодом на пустынной пыльной дороге среди лесных зарослей. По дороге не спеша идет своей утиной походкой бродяга Чарли. На нем котелок мешковатые штаны, обдерганный пиджак, в руках тросточка и небольшой узелок.

Пыльная дорога, по которой шествует Чарли, и окружающие ее лесные заросли не похожи на «каменные джунгли» города и производят мирное, безобидное впечатление. Но это лишь на несколько секунд. Зритель убеждается, что проселочная дорога мало чем отличается от городской окраины. Из-за поворота на большой скорости вылетает автомашина, которая проносится по дороге. Чарли еле успевает отскочить в сторону и растянуться в пыли. За первой машиной появляется вторая, за второй — третья. Чарли увертывается от них, падает, вскакивает, снова падает... Вытащив из-за пазухи грязный веничек, Чарли заботливо чистит им свою одежду, укоризненно глядя вслед последней из автомашин. Старание привести свою одежду в порядок обречено на неудачу. Зритель отчетливо это видит. Потом Чарли усаживается неподалеку от дороги под деревом, чтобы отдохнуть и поесть. Но и тут — в стороне от проезжей дороги — его подстерегают различные неприятные неожиданности. Жуткого вида бродяга-бандит, незаметно подкравшись к Чарли, подменяет его последний кусок хлеба кирпичом. Заметив исчезновение хлеба, Чарли утоляет свой голод пучком травы, предварительно посолив его...

Чарли, как выясняется из последующих кадров, — не единственная жертва бродяги-бандита.

Следующей жертвой оказывается идущая по лесу дочь владельца ближайшей фермы, у которой бандит пытается отнять деньги. Чарли вступает за девушку. Своим узелком, в котором теперь завязан кирпич вместо хлеба, он наносит сокрушительные удары грабителю и его сообщникам...

Отец спасенной Чарли девушки предлагает бродяге остаться у него на ферме в качестве работника. Чарли с радостью соглашается. «Облагодетельствованному» бро-

дяде приходится работать за троих: он и деревья во фруктовом саду поливает, и мешки с мукой носит, и коров доит... Вся эта работа показана эксцентрически: деревья поливаются из крошечной детской леечки, мешки валяются поочередно то на голову Чарли, то на голову его хозяина, молоко из коровы Чарли добывает, действуя коровьим хвостом как ручкой пожарного насоса.

В эпизоде «работа на ферме» есть характерная сценка: Чарли встречается с проповедником из Армии спасения. Проповедник с библией в руках, воздев очи горе, бормочет что-то о вечном блаженстве, ожидающем бедняков в загробном мире. Чарли, очевидно, не первый раз встречается с подобного рода проповедниками ему — бездомному бродяге — хорошо известна цена этих ханжеских причитаний. Свое отношение к Армии спасения Чарли выражает, положив на раскрытую библию только что найденное им в кустах тухлое куриное яйцо.

Трое бандитов, ранее пытавшихся ограбить фермерскую дочь, сговариваются напасть ночью на ферму. Они заручаются обещанием Чарли помочь им. Он заманивает бандитов в ловушку. Фермер с охотничьим ружьем и Чарли с тяжелым молотком отбивают нападение. Бандиты, отстреливаясь, бегут. Чарли с молотком в руке гонится за ними, но попадает под пулю фермера. Дочь фермера нежно ухаживает за Чарли. Влюбленный в нее бродяга наивно думает, что девушка отвечает ему взаимностью. Вскоре выясняется, что Чарли ошибся. На ферму приезжает ее жених. Чарли, грустный и разочарованный, трогательно прощается с любимой девушкой, отказывается от денег, предложенных ее женихом, и покидает ферму.

Последний кадр фильма в деталях повторяет его вступительный кадр: по пустынной проселочной дороге, обрамленной лесными зарослями, уходит своей утиной походкой бродяга Чарли. Он чуть-чуть прихрамывает, движется медленно, понурившись. Но вот резко меняется ритм движений, передернув плечами, Чарли ускоряет шаг и бодро уходит в затемнение, навстречу следующим приключениям...

Никакого «пессимистического», «унылого», «безнадежного» ухода в фильме «Бродяга» не было и нет; соответственно нет этих оттенков и в центральном образе фильма — образе бродяги Чарли.

Эксцентрически трактованный в «Бродяге» мотив непосильного труда, который вынужден заниматься маленький Чарли, вновь возник у Чаплина в картине



«Работа», где излагалась потешная история двух маляров-обойщиков, ремонтирующих особняк богатого буржуа.

Взаимоотношения старшего маляра-подрядчика («босса») и подручного Чарли в этой картине говорили — правда языком эксцентрического фарса — о бездушной эксплуатации человека человеком. В первых кадрах этого фильма Чарли, запряженный как осел, тащил сначала по улице, а потом в гору, двуколку, груженную инструментами, ведрами с клеем, рулонами обоев и складной лестницей, поверх которых самодовольно восседал с трубкой в зубах маляр. Надрываясь от непосильной тяжести, Чарли втаскивал двуколку на пригорок, с опасностью для жизни пересекал трамвайные пути, проваливался в открытые канализационные люки...

Маляр время от времени меланхолически подстегивал своего «крикну» хлыстиком. Встретив по дороге приятеля, маляр радушно предлагал ему «подвезти», несколько не заботясь о том, что Чарли и без того еле тащит двуколку.

В последующих эпизодах неловкий, неуклюжий, несообразительный Чарли без всякого очевидного злого умысла причинял своему боссу всяческие неприятности: то обливал его краской, то опрокидывал ему на голову ведро с клеем, то ударял переносной лестницей по затылку, то нечаянно сбивал с ног, доставляя большое удовольствие зрителям, среди которых несомненно были люди, мечтавшие расправиться со своими боссами...

Приводим начало фильма «Работа» в покадровой записи, сделанной по экземпляру фильма, хранящемуся в Госфильмофонде.

*Сделавшись маляром, Чарли познал все прелести
уличного движения...*

1. Улица небольшого американского городка в утренние «часы пик». Автомашин, трамваи, пешеходы. На переднем плане суетится полисмен, регулирующий движение. На ашпарат по трамвайным рельсам движется тяжело нагруженная дву-



колка. В двуколку запряжен Чарли. На тележке поверх груды бочек и лестниц сидит старик-маляр в кепке и комбинезоне, погоняющий Чарли хлыстиком. Чарли не в силах удержать двуколку. По инерции он наезжает на полисмена и сшибает его с ног. Сам Чарли тоже валится на мостовую. Оба вскакивают. Полисмен набрасывается на Чарли. Суматоха и неразбериха... На улице образуется пробка. Гудят клаксоны задержанных машин, бешено звонит вожатый трамвай, который почти наехал сзади на Чарли. Полисмен торопит Чарли. Чарли изо всех сил тянет за

оглобли. Наконец, он сдвинул свой экипаж и снова ешиб полисмена на этот раз лестницей, лежавшей поперек двуколки.

2. Столовая загородной виллы. Хозяйка вместе с горничной готовится к приезду маляров. Виден висящий на стене портрет Джорджа Вашингтона, на несгораемом шкафу поднос с серебряной посудой, бюсты Венеры и Аполлона. На краю стола статуэтка, изображающая нагую женщину, и лампа с матерчатым абажуром. Хозяйка кричит на горничную, которая забыла убрать серебро.
3. Кухня. Хозяин виллы, торопящийся на работу. Он сидит за столом, вопя истощенным голосом:

Мой завтрак!

4. Хозяйка слышит вопль мужа, на ее лице появляется озлобление.
5. Загородная аллея, трамвайные рельсы. Из глубины кадра вниз на аппарат мчится вагон. На переднем плане на рельсах появляется двуколка, которую везет Чарли. Вагоновожатый дает отчаянные звонки. Затормозить трамвай нельзя. Он вот-вот наедет... В самый последний момент Чарли каким-то чудом успевает проташить двуколку через рельсы.
6. Крутой подъем в гору на фоне неба. Силуэтом движется Чарли, напоминающий муравья. Медленно с невероятным напряжением, скользя и падая, тащит он свою двуколку.
7. По дороге к вилле спешит любовник хозяйки — франт средних лет с бородкой, в цилиндре и с гардений в петлице. Он останавливается, чтобы понюхать табак.
8. Крутая гора. Чарли, спотыкаясь и скользя, тащит двуколку. Она перетягивает, и Чарли поднимается в воздух на оглоблях.
9. Дорога. Скрючившись в три погибели, запряженный в двуколку, Чарли скользит на асфальте, как на льду, почти падает, снова поднимается в воздух, кувыркаясь на оглоблях, как на трапедии. Двуколка начинает откатываться назад.
10. Подъем в гору. Тележка катится вниз.
11. Загородная аллея. Из глубины кадра мчится трамвай. Скатившись с крутого подъема, двуколка становится поперек рельсов...
12. Двуколка поворачивается вокруг собственной оси. Трамвай пролетает мимо.
13. Двуколка снова на трамвайных рельсах. Чарли падает на рельсы. Чудом не попадает под вагон.
14. Чарли опять муравьем карабкается на крутой подъем.
15. Дорога. Чарли тащит двуколку, напрягаясь из последних сил. Скользя на асфальте, он быстро-быстро семенит ногами.





16. Перекресток двух улиц. Виден кирпичный забор какой-то виллы. В глубине кадра появляется прохожий. Маляр замечает его:

Алло, Билл! Куда тебя черти несут?

17. Измученный Чарли вытирает пот, снявши котелок. За его спиной видны беседующие маляр и Билл.

Садись, подвезу!



18. Билл подсаживается на двуколку. Он и маляр, размахивая руками, кричат на Чарли. Чарли оглядывается на них, на лице у него скорбное выражение.

19. Загородная дорога. На втором плане видна какая-то дача. На переднем плане открыт люк канализации. Въезжает двуколка. Оступившись, Чарли мгновенно скрывается в люке. Двуколка останавливается. Седоки недоумевают: куда пропал Чарли?

20. Билл и маляр заглядывают в люк. Обнаруживают там Чарли. Видны лишь его руки, держащиеся за ручку двуколки. Билл и маляр налегают на двуколку, и Чарли трижды «возносится» из люка, чтобы вновь в нем

исчезнуть. Наконец, Чарли спасен из люка и снова запряжен. Двуколка трогается. Билл, подталкивавший двуколку сзади, в свою очередь проваливается в люк.

21. Раздраженный хозяин виллы, которому еще не подали завтрака...

Мой завтрак!

22. ...нервно бежит по кухне.

23. Хозяйка и прислуга из столовой слышат его крик.

24. Хозяйка бежит через коридор,...

25. ...входит в кухню. Теперь она и муж стоят лицом к лицу:

Нам некогда, устраивайся сам!

26. Хозяин требует, чтобы завтрак был немедленно приготовлен, толкает жену к газовой плите.
27. Сад загородной виллы. Подъезжает двуколка. Чарли, не удержавшись, поднимается с оглоблями в воздух, маляр вылезает из двуколки, как из кареты. Вбегает на крыльцо.
- Чарли, придавленный двуколкой, пытается вылезти из-под нее. Половина груза — бочки, лестницы и прочее — вываливается на землю.
28. Кухня виллы. Горничная и хозяйка возле газовой плиты. Муж за столом читает газету. Стучат. Муж брезгливо морщится. Жена и служанка бегут к дверям, опрокидывая на ходу стул.
29. Коридор. Пробегают жена и служанка.
30. Кухня. Муж поднимает упавший стул.
31. Коридор виллы. Входит хозяйка, за ней маляр. Хозяйка, жестикулируя, объясняет маляру:

Начать нужно со столовой.

32. Маляр, не слушая и не глядя на нее, меланхолически закуривает. Хозяйка продолжает долго и нудно объяснять.
33. Чарли, навьючивший на себя все, что ранее было погружено на двуколку, и ставший от этого похожим на дикобраза, взбирается на крыльцо виллы.
34. Коридор. Появляется Чарли. Маляр невозмутимо курит. Хозяйка и служанка хватаются за голову. Чарли, зацепившись за лежащую на полу медвежью шкуру, с грохотом валится на пол. Хозяйка помогает ему подняться. Служанка бежит вверх по лестнице. Хозяйка все заново объясняет Чарли. Маляр, прислонившись к двери, невозмутимо курит.
35. Хозяйка и Чарли. Она объясняет, жестикулируя, при этом задевает ручкой котелок Чарли, то сдвигая его



на затылок, то нахлобучивая на нос. Чарли еле успевает поправлять котелок.

36. Коридор виллы. Хозяйка закончила свои объяснения. Маляр докурил папироску, потянулся, зевнул и пошел в столовую. Чарли за ним.
37. Столовая. Маляр и Чарли. Виден портрет Джорджа Вашингтона, поднос с серебряной посудой на нестораемом шкафу. Чарли обращает внимание на стоящую на столе статуэтку обнаженной женщины. Маляр отходит в глубину комнаты. Чарли берет статуэтку в руки, рассматривает, хихикая. Ставит статуэтку на место.
38. Владелица виллы в коридоре. Всплескивает руками, бросается в столовую.

Я забыла!

39. Столовая. Чарли стоит у стола. Вбегает хозяйка; подозрительно смотрит на Чарли: не украл ли чего-нибудь. Прячет серебряный сервиз в нестораемый шкаф, озираясь на маляра и на Чарли. Чарли и маляр переглядываются. Потом, словно сговорившись, вытаскивают из карманов свои часы. Чарли прячет обе пары часов в карман штанов и закалывает его английской булавкой. Шепчет на ухо маляру:

Здесь ничего нельзя оставлять.

40. Маляр и Чарли недружелюбно и подозрительно смотрят на хозяйку. Та, обидевшись, уходит.

Трагедия бедняка, выполняющего непосильную работу, как видно из приведенного выше эпизода, облечена у Чаплина в фильме «Работа» в забавно эксцентрическую форму. Запряженный, наподобие рикши, подручный маляра, с настойчивостью и трудолюбием муравья карабкающийся на крутой подъем, смешно движется, смешно скользит, смешно падает. Однако большинство эпизодов фильма, несмотря на уморительно смешные детали, говорит о труде и эксплуатации, о неравенстве и несправедливости.

Маленький, одинокий, униженный обществом человек в фильмах Чаплина не утрачивал удивительного жизнелюбия. Он постоянно мечтал, грезил, надеялся. В фильме «Работа» уморительный маляр Чарли, чудовищно испачкав и обезобразив стену в спальне горничной, садится рядом с ней на забрызганную клеем койку и заводит разговор «по душам». На время уходит за кадр фарсовая атмосфера действия, мы видим простое человеческое лицо, с большими грустными глазами, лицо маленького человека, искренне стремящегося к счастью, человека, который мечтает о любви и взаимности.

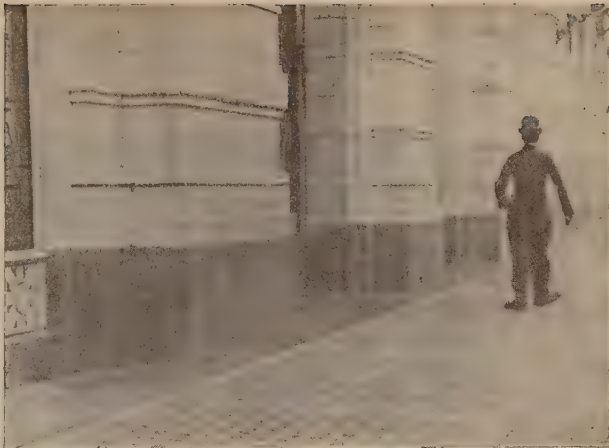
В фильме «Банк» Чарли, точно так же как и в фильме «Бродяга», безнадежно влюблен, на сей раз в белокурую стенографистку. Возлюбленного стенографистки, как и уборщика, зовут Чарли. Из-за этого совпадения герой решает, что ему отвечают взаимностью. Чарли засыпает в своем углу, держа в руках пыльную метлу, символ своей ничтожности. Маленькому Чарли снится волшебный сон: па банк

напали бандиты, его трусливый соперник кассир Чарли спрятался со страху под стол, и он, Чарли, разогнал бандитов, спас сейфы банка от разграбления, заслужил благодарность директора банка, получил руку любимой девушки, заключил ее в свои объятия и... На этом сон обрывается: проснувшийся уборщик Чарли замечает, что он обнимает не блондинку, а грязную метлу.

В фильме «Банк» вновь прозвучал мотив противопоставления яви и сна, действительности и грезы, мотив, впервые намеченный Чаплином в последнем фильме, поставленном для Мак Сеннетта — «Его доисторическое прошлое» (см. гл. II). В жестоком мире, где живет Чарли, можно мечтать, но мечтам маленького человека не суждено сбыться — такова основная мысль картины «Банк».

Обычно, упоминая об этой картине, исследователи творчества Чаплина все свое внимание уделяют правда очень смешным, но второстепенным эпизодам, особо выделяя при этом комическое антре Чарли во вступительных кадрах фильма, в которых он вынимает из запертого секретным замком сейфа метелку, ведро и униформу уборщика. В действительности эксцентрические эпизоды этого фильма используются художником только для маскировки его взгляда на действительность.

Непосредственно после фильма «Банк» осенью 1915 г. Чаплин приступил к съемкам комедии «Жизнь». Многие историки кино (Садуль, Лепроон и др.) называют этот фильм «реалистической драмой». Мы позволим себе не согласиться с этим. Из анализа содержания этого фильма и той формы, в которую он был облечен, явствует, что Чаплин задумал создать фильм такого же



типа, как «Собачья жизнь», в котором глубоко социальные, жизненные конфликты органически сочетались бы с эксцентрической, гротескной формой. Картина должна была отразить эпизоды из жизни деклассированного бедняка в обстановке капиталистического города. Свое долголетнее знакомство с трущобами лондонских окраин, ночлежками Каледонского рынка, Поуналл-Террас и Кеннингтон-Род, с меблированными комнатами и многоквартирными домами Чаплин решил использовать при съемке правдивого, обличающего фильма. Центральные эпизоды «Жизни» должны были разыгрываться в ночлежках — сырых, мрачных, скупо освещенных помещениях, где за гроши получают на ночь пристанище больные, нищие, бродяги, воры, припадочные.

Жадный до денег и безжалостный к своим клиентам старик — хозяин ночлежки, отвратительные тартюфы из Армии спасения, по замыслу Чаплина, должны были сталкиваться в этом фильме с основным героем фильма — беспомощным и бездомным.

Приводим в покадровой записи один из эпизодов в ночлежке из фильма «Жизнь» (по материалам Госфильмофонда):

Ночлежка для бедных, очень приличное учреждение.

Вход исключительно в порядке очереди

1. Деревянный барак, сколоченный из старых досок. Двери. На них надпись «Открыто с 9 часов». Поперек тротуара табличка. На ней корявым почерком с грамматическими ошибками выведено:

Койка 10 центов

Рубаха 10 »

У входных дверей ночлежки стоит очередь... из одного человека. Это долговязый уса́тый субъект в помятом костюме и рабочей кепке.

Появляется Чарли в котелке набекрень и с тросточкой. Подходит к «очереди» и пристраивается впереди ранее стоящего субъекта. Субъект сварливо и злобно делает Чарли замечание. Чарли с виноватой улыбкой становится позади него. Постояв несколько секунд «в очереди», Чарли снова забега́ет вперед. Субъект, озлобленно жестикулируя, обращается к Чарли:

Может быть ты станешь в очередь, барон?..



2. Чарли в ответ скалит зубы, пожимает плечами но не уходит. Субъект бьет Чарли ногой в зад. Улыбка сходит с лица Чарли. Правой рукой он хватается за ушибленное место, левой виновато приподнимает котелок и снова становится в очередь. Субъект брезгливо оборачивается к Чарли и жестами показывает, что если Чарли влезет еще раз, то он ему... Чарли ручкой тросточки зацепляет субъекта за лодыжку. Тот шлепается на тротуар. Чарли проходит по лежащему и с видом победителя становится у дверей ночлежки. Субъект с проклятиями поднимается и, схватив Чарли за ухо, оттаскивает его от дверей, в сторону. Начинают переругиваться. Тем временем один за другим подходит несколько бродяг. Чарли и субъект продолжают браниться. Бродяги открывают дверь и входят в ночлежку. Чарли уверяет субъекта, что он, Чарли, прав, и в доказательство тычет пальцем в тротуар. Субъект не слушает Чарли: заметив, что ночлежка открыта, он входит вслед за натыком бродягой в открытую дверь. Чарли, не заметив этого, продолжает спорить, доказывать...

3. Дощатый коридор ночлежки. Видна лестница на второй этаж. Появляются бродяги. Впереди — парень в рабочем костюме, за ним — типичный пьяница, третий — жуткого вида небритый бандит, четвертый — нищий в ночной сорочке и рваных черных брюках с пластырем на левом глазу, пятый — вертлявый проходимец типа Артура Джингла в узкой пиджачной паре и цилиндре. За «Джинглем» появляется тот субъект, с которым ссорился Чарли. Седьмым через кадр проходит худой чахоточный, мертвенно бледный бродяга.



4. Чарли у входа в ночлежку продолжает объяснять отсутствующему собеседнику, кто из них где стоял и что из этого следует. Наконец он замечает, что рядом с ним никого нет. Долго ищет, куда же девался собеседник. Схватившись, бросается в открытые двери ночлежки.

5. Внутренность ночлежки. Ряд стандартных постелей, застланных поверх тощих матрасов полосатыми одеялами. На переднем плане владелец ночлежки — худощавый старик в ермолке, с длинной остроконечной



бородкой, в полосатом жилете, со связкой ключей у пояса, в продранных сзади штанах. Его беспокоят насекомые: он то и дело почесывается. Услышав стук, старик идет к дверям, оправляя на ходу постели.

6. В ночлежку входят один за другим бродяги. Первый пытается занять койку не заплатив, старик задерживает нахала и заставляет заплатить десять центов. Парень вытаскивает монетку, после чего делает вид, что играет со стариком в орла и решку, и, конечно, выигрывает. Старик с проклятиями пропускает его. От второго по счету бродяги так разит спиртом, что старик вынужден зажать нос, принимая от него деньги. Следующий — верзила-бандит с готовностью уплачивает свои 10 центов. Старик пробует монетку на зуб — фальшивая. От четвертого (нищий с черным пластырем на левом глазу) деньги приходится буквально вымогать. Очередь доходит до чахоточного бедняка. У него нет ни гроша, но он так кашляет, что старик, сжалившись, пропускает его даром. Теперь очередь за Чарли. У Чарли тоже нет денег, но нет и чахотки. Как же быть? Чарли пытается

тихонько пройти незамеченным. Старик грубо его задерживает. Протягивает руку. Надо платить. Чарли роется в карманах. Денег нет. Жалкая, виноватая улыбка не трогает старика. Чарли втягивает щеки, имитирует чахоточный кашель. Рассерженный старик хватается за шиворот и тащит его к дверям.

7. Дощатый коридор ночлежки. Старик ударами ног в зад гонит Чарли из ночлежки. Чарли читает старику нотацию, наконец, дергает его изо всех сил за бороду и убегает.

8. Тротуар возле ночлежки. Выскочивший из ночлежки Чарли налетает на полисмана. Чарли делает невинное лицо, вежливо дотрагивается до котелка, наклоняется, чтобы завязать ботинок. Полисмен ударяет наклонившегося Чарли дубинкой по задку. Обиженный Чарли цепляет полисмана за ногу ручкой тросточки. Полисмен падает. Чарли пускается в бегство...

Фильм «Жизнь» содержал еще несколько не менее ярких обличающих эпизодов. Напомним один из них: изгнанный из ночлежки Чарли всякими правдами и неправдами пробирается в другую ночлежку, напоминающую притон сумасшедших и преступников.



Уплатив 10 центов за право переночевать в обществе проходимцев и жуликов самого отвратного вида, Чарли испуганно озирается по сторонам. Он напуган и озадачен. Оставшиеся у него в кармане никели (мелкая монета) в опасности. Как же заснуть в таком обществе и в такой обстановке? Если заснешь — обдерут как липку. Чарли изобретательно находит выход: свои никели он прячет, как обезьяна орехи, за щеку в рот, после чего спокойно засыпает...



Проснувшись, Чарли испытывает во рту неприятное чувство пустоты... А в ногах его постели сидит свирепого вида громилла, который деловито пересчитывает никели, добытые каким-то непонятным ни Чарли, ни зрителю способом из рта заснувшего бродяжки.

Как видно из приведенных примеров, фильм «Жизнь» должен был напоминать «Людей бездны» Джека Лондона. Чаплинский фильм столь же мало напоминал голливудские фильмы, как «Люди бездны» Лондона — новеллы О'Генри с неожиданно счастливыми концами. Вместо веселого фарса — реалистическая комедия, вместо «Кони-Айленд» или театра варьете — ночлежка.

Подобная «площадка» для действия никак не могла устроить бизнесменов, руководящих фирмой «Эссейей». Ссылаясь на контракт, они решительно запротестовали. Работу над фильмом «Жизнь» пришлось прекратить. Это было первое, причем далеко не единственное поражение художника-реалиста в его борьбе с хозяевами американского киногорода.

Однако Чарли не сдавался: если задуманная им комедия не могла увидеть экрана целиком, он все же решил использовать снятый им материал в своих ближайших постановках.

В фильм «Полиция» (выпущен в марте 1916 г.) Чаплин контрабандой включил часть материала, заснятого для фильма «Жизнь». Зритель увидел ночлежку, расположенную на окраине города, очередь полуголодных бедняков у дверей ночлежки, истощенных, с бледными испитыми лицами и ввалившейся чахоточной грудью. Зритель увидел ханжей из Армии спасения, лицемерно проповедующих на тротуарах между тюрьмой и ночлежкой и не упускающих случая прикарманить чужие часы. Появился на экране и алчный старик — хозяин ночлежки. Вот как начинался фильм «Полиция» (покадровая запись сделана по экземпляру, хранящемуся в Госфильмофонде):



1. Решетчатые ворота американской тюрьмы. Несколько полицейских. Сквозь решетку виден идущий Чарли. Перед ним распахивают ворота. Чарли выходит на улицу. Останавливается, осматривается. Вид у него крайне жалкий, растерянный...

*Снова в этом жестоком,
жестоком мире.*



2. Чарли вздыхает, вытаскивает из кармана кредитку — последнее, что у него осталось.
3. Из-за угла воровато выглядывает проповедник Армии спасения. Плотный мужчина, черная плоская шляпа, бородка клинышком, белый воротничок, под мышкой библия. Он наблюдает...
4. ...за Чарли, прячущим заветную кредитку глубоко в карман.
5. Проповедник бросается к Чарли.
6. У ворот тюрьмы. К Чарли подбегает проповедник. Дружески похлопывает бродягу по плечу. Указывает на библию:

*Помни о страшном суде,
дружище!*



7. Проповедник, обняв Чарли за талию, страшает его ужасами страшного суда. Проповедь действует на наивного Чарли. Он всхлипывает. При этом слюна попадает в лицо проповедника. Тот брезгливо вытирается, но не оставляет Чарли в покое:

*Каждому будет воздано
по делам его.*

8. Растроганный Чарли плачет, вытирая глаза бородой проповедника, который тем временем шарит в карманах бродяги.
9. Закончив свою речь, бородатый проповедник жмет Чарли руку, хлопывает по плечу, снова жмет бродяге руку.
10. На тротуаре, прислонившись к столбу газового фонаря, стоит перебившийся субъект в белом пикейном жилете. Он бессмысленно раскачивается. Его карманные часы беспомощно свисают из грудного кармана. Чарли, проходя мимо, замечает часы, останавливается, дотрагивается до часов, соблазн велик. Чарли снова дотрагивается до часов, но, преодолев искушение, уходит.
11. Проповедник, стоящий у решетчатых ворот тюрьмы и внимательно следивший за Чарли, воровато оглядевшись, выбегает из кадра.
12. Чарли останавливается у лотка торговца фруктами. Начинает пробовать яблоки: одно, другое, третье. Надкушенные фрукты Чарли бросает обратно в лоток. Торговцу — бородатому турку с клинообразной бородкой и отечным животом — поведение Чарли не нравится. Он ударяет Чарли ногой в зад. Чарли берет банан, начинает его есть, одновременно шарит в кармане, отыскивая только что спрятанную туда заветную кредитку. Кредитки, однако, нет... Чарли осматривается — не уронил ли он деньги.
13. Проповедник с библией в руках обращается пьяного субъекта...
14. Чарли продолжает искать свою кредитку...





15. Проповедник, только что снявший с пьяного часы, собирается исчезнуть. Появляется Чарли. Проповедник смущенно пожимает руку и уходит. Чарли замечает исчезновение часов, только что свисавших с жилета пьяницы. Теперь ему все понятно. Его кредитка, очевидно, там же, где и часы. Чарли бросается в погоню.

16 Перекресток двух улиц. На углу, прислонившись к столбу, стоит какой-то человек. Подбежав к нему Чарли ударяет его ногой в зад. Спрашивает, не видел ли он проповедника... Получив отрицательный ответ, Чарли идет на аппарат. Останавливается. Из-за угла появляется еще один проповедник в такой же шляпе, таком же сюртуке, с такой же библией. Он подходит к Чарли, похлопывает его по плечу, кладет ему руку на грудь и начинает проповедовать:

*Помни о страшном суде,
дружнице!*



17. Чарли, не дослушав проповеди, тигром бросается на проповедника, начинает его избивать. Несчастный кидается наутек, выронив библию. Чарли бежит за ним...

18. Улица. На тротуаре полисмен. Бегущий за проповедником Чарли спшибает полисмена с ног и исчезает за углом.

19. Другая улица. Перепуганный проповедник улепетывает от Чарли, который гигантскими прыжками гонится за ним. Проповедник исчезает. Чарли останавливается, переводит дух... Поворачивается, что-



бы идти назад, но в это время на горизонте появляется сшибленный им полисмен. Чарли бросается наутек.

В сохранившихся эпизодах фильма «Жизнь» и в фильме «Полиция» налицо характернейшие черты чаплиновского творчества: реалистически переданные обстановка и атмосфера действия и великолепно подобранный типаж в сочетании с эксцентрической клоунадой поведения персонажей.

Сырая, холодная ночлежка с блинообразными матрасами и тоненькими грязными одеялами, прижимистый, скупой старик — хозяин ночлежки, жуткая галерея обитателей ночлежки, обстановка «этого жестокого, жестокого мира», в который попадает выпущенный в очередной раз из тюрьмы бродяга, мира, населенного проповедниками из Армии спасения, полисменами и взломщиками.

В этой реалистически выписанной, до мелочей правдивой, обстановке мечется запуганная, маленькая фигура человека, стремящегося, но не умеющего приспособиться к окружающему...

В фильме «Полиция» жизнь маленького человека была показана как жизнь под надзором полиции: полисмены выпускали Чарли из тихой тюремной обители в жестокий мир (напоминаем, что формула «жестокий мир» заимствована нами у Чаплина из титров фильма «Полиция»), полисмены гонялись за ним по улицам городка, кстати и некстати награждали его ударами своих дубинок, беспрестанно возникали на его пути, в прямом и переносном смысле этого слова. При этом, как это следовало из фильма, Чарли — бывший арестант и рецидивист — был, по сути дела, невинен, как младенец. Его юмористические похождения в роли взломщика, манера «потихоньку» вышибать оконные стекла отбойным молотком и «неслышно» вскрывать фомкой пианино, словно это не музыкальный инструмент, а несгораемый сейф, — все это обличало в нем человека, лишенного профессиональных преступных навыков.

Чарли в фильме «Полиция» оказывался в равной степени бессильным приспособиться как к законам асфальтированных джунглей, так и к их нарушению.



Ко времени пребывания Чаплина в фирме «Эссеней» относится его работа над фильмом «Кармен». Фильм этот обычно выпадает из поля зрения исследователей творчества Чаплина.

В СССР он демонстрировался лет тридцать тому назад одновременно с «Прерванным романом Тилли» и «Парижанкой», но остался не замеченным зрителями и критикой.

«Кармен» в творчестве Чаплина стоит особняком. Это — пародия на одноименные фильмы Сесилия де Милля (с участием оперной дивы Джеральдины Фаррар) и Гордона Эдуардса (с участием Теды Бара). Пародия жестокая и беспощадная. Вместо роскошных (по тем временам) декораций, воздвигнутых на съемочных площадках студий «Феймос Плеейерс» и «Фокс», Чаплин ограничился примитивными, как в фильмах фирмы «Кистоун», выгородками. Специфика жанра не помешала Чаплину вмонтировать в пародийные эпизоды, поставленные во вкусе Мак Сеннетта, кадры подлинной хроники боя быков, что, несомненно, способствовало гротескному заострению некоторых сцен. Пародируя оперную бутафорию и чрезмерную мелодраматичность Голливуда, Чаплин не стремился к воссозданию знойной атмосферы Испании. Несколько вывесок, табличек и афиш на испанском языке, живописные плащи и широкополые шляпы контрабандистов — вот, пожалуй, и все детали, напоминавшие зрителю, что действие происходит в Севилье и ее окрестностях.

Пародийность фильма сказалась в первую очередь в распределении ролей. Неуклюжий и трусливый Эскамильо (Джон Ренд), косоглазый кретин — контрабандист Ремендадос (Бен Тюрпин), его опереточно толстая жена Фраскита (Мэй Уайт), экспансивный и вертлявый Цунига с усиками злодея из дешевой мелодрамы (Лео Уайт), флегматичный обжора Лилас Пастья (Джек Хендерсон), шайка контрабандистов, очень похожих на типичных американских оборванцев, и драгуны, отчетливо напоминающие типажем, ухватками и формой головного убора кистоунских полисменов, белокурая красавица Кармен (Эдна Первиэнс) и на фоне всего этого совершенно ослепительный Ден Хозьери (в переводе на русский язык что-то вроде Даниила Трикотажа) — Чаплин.

Пересказывать содержание фильма бессмысленно: с незначительными отступлениями сюжет его повторяет либретто оперы Жоржа Бизе.

Ден Хозьери — это Чарли, вырядившийся в драгунский мундир с чужого плеча. Поэтому в нем, как и в Чарли, своеобразно сочетаются эксцентрика и лирика, буффонада и трагедия. Эксцентрическая буффонада присутствует во всех эпизодах, где фигурирует бригадир Хоз. Походка опереточного пшюта в сочетании с волочащейся по земле и путающейся в ногах кавалерийской саблей создает внешний гротесковый сплут персонажа. Вместо сабли в ножнах у Хозьери короткий, не длиннее 15 сантиметров, обломок, которым он пользуется то для того, чтобы резать жаркое, то для того, чтобы почесать спину. Хозьери — невероятный фанфарон и позер: во время дуэли с Цунигой он принимает нарочито небрежные позы, между отдельными парадными и выпадами выкидывает антраша, сбив Цунигу с ног, он намеливает свой палаш и, пользуясь им, как бильярдным кием, сшибает с обеденного стола яблоко. Дуэль на палашах сменяется французской борьбой, Цунига переходит в партер,



Хозьери применяет двойной «захват». Французская борьба, в свою очередь, переходит в драку. Хозьери валит Цунигу на стол и пытается прирезать его саблей, как свинью. Сабля неожиданно изгибается в виде французской буквы «S». Хозьери ничего не остается, как придушить Цунигу голыми руками.

Полная противоположность пародийной сцене дуэли — финальная сцена убийства Кармен. Чаплин, сбросив свой опереточный мундир, теряет гротесковость, буффонность, эксцентрику. Бледное измученное лицо, горящие внутренним огнем глаза, в которых в этом эпизоде не остается ничего от клоунады, пародии и бурлеска. Чаплин



играет эту сцену всерьез. Сцена испорчена партнершей Чаплина — Эдной Первиэнс, которая не сыграла ни Кармен, ни пародии на Кармен, ни, тем более трагической гибели женщины, стремящейся к свободе.

Последний взгляд умирающего Дена Хозьери по-настоящему трагичен. «Вы видели, как умирают Цаккони, Джованни Грассо, Шаляпин. Вы видели также, как умирает Чаплин...», — писал Деллюк³.

Деллюк не упоминает о том, что сыгранная как будто всерьез сцена убийства завершается пародийной фарсовой концовкой; к трупу Хозьери сзади подбирается злокозненный торреадор, буруеваемый желанием ударить своего мертвого соперника каблуком в зад. Хозьери, хотя он убит, внезапно начинает «уваливать» от удара. Растерявшийся Эскамилльо никак не может уловить удобный для удара момент. Тогда «покойник» наносит торреадору удар ногой в живот. Эскамилльо вылетает из кадра, после чего внезапно воскресший Хозьери вскакивает на ноги, протягивает руку Кармен, чтобы помочь ей подняться. «Воскресшие» с улыбкой рассматривают бутафорский нож, лезвие которого при ударе полностью уходит в рукоятку.

В фильме «Граф» Чаплин обыгрывает сюжетный мотив самозванства.

Чарли, подмастерье портного, разглаживая костюм некоего графа, прожигает утюгом брюки. Обозленный портной изгоняет Чарли.

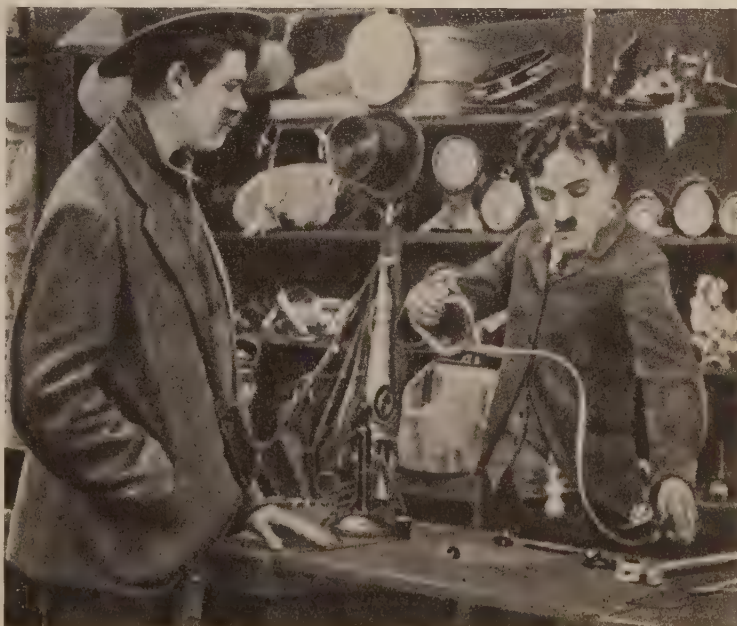
В кармане прожженных брюк портной находит приглашение на имя графа, подписанное миссис Долларсон. Портной решает, выдав себя за графа, проникнуть в салон миссис Долларсон. Неожиданное совпадение: подмастерье Чарли —

³ Louis Delluc. Charlie Chaplin. Paris, 1921, p. 43.

любовник кухарки миссис Долларсон. В доме миллионерши мнимый граф сталкивается со своим бывшим подмастерьем. Боясь, что Чарли может его выдать, портной открывается ему. Чарли, мгновенно сориентировавшись, в свою очередь, выдает себя за графа, представив хозяйке портного как своего секретаря. За ужином самозванцы ведут себя как в конюшне: громко чавкают, едят руками, обнаруживают полное неумение обращаться с ножом и вилкой. Чарли сверх того за десертом никак не может совладать с огромными ломтями сочного арбуза.

Следующий фильм «Ссудная касса» показывал Чарли в должности оценщика за прилавком ростовщика. Очередная, столь же, как все прежние, неудачная попытка наивного маленького человечка включиться в закономерности окружающей его, но чуждой ему действительности. Ростовщик вполне доверяет Чарли оценивать и принимать в заклад приносимые клиентами вещи.

Взаимоотношения Чарли с клиентами и одновременно характер самого Чарли раскрываются в актерски великолепно сделанной сцене. Один из клиентов, худой чахоточного вида старик, дрожащими руками протягивает Чарли свой перстень. Вид старика трогает сердце оценщика, который и сам не раз бывал в таком же безвыходном положении. Чарли всхлипывает от сочувствия, отказывается от перстня и дает клиенту пять долларов в виде «безвозвратной ссуды». Но как быть: у Чарли нет мелких кредиток, только стодолларовые бумажки. Клиент дает ему сдачи, предупредительно вытащив из кармана толстую пачку ассигнаций. Только после ухода старого афериста Чарли соображает, что его обманули. Полный справедливого гнева, он решает быть строгим и безжалостным по отношению к следующему клиенту. Очередной посетитель, безобидный усатый верзила,



приносит в заклад будильник. Чарли выслушивает злополучный будильник при помощи стетоскопа, потом с хладнокровной жестокостью хирурга вспарывает карманным консервным ножом его металлическое брюхо, выковыривает отверткой колесики механизма, вытаскивает плоскогубцами пружины, которые, словно живые, извиваются на прилавке. Чарли «умерщвляет» их машинным маслом. Наконец, мстительное любопытство маленького оценщика полностью удовлетворено. Бесформенная куча железных обломков изувеченного будильника небрежным, полным презрения жестом брошена в шляпу растерянного клиента. После этого следует деловито отрицательный жест, означающий примерно: «Ничего не могу поделать — не подходит», сопровождаемый коротким ударом молотка по лбу.

В фильме «Ссудная касса» нет числа остроумным сценарным, режиссерским и актерским находкам: так если бы старик-ростовщик, вовремя появившийся в лавке, не остановил своего закладчика, Чарли обязательно попробовал бы кислотой принесенных в заклад золотых рыбок.

«Тихая улица», справедливо отнесенная критиками и историками кино к шедеврам Чаплина, несмотря на свою кажущуюся развлекательность (это один из самых смешных фильмов Чаплина), содержала немало иронических комментариев по поводу капиталистического образа жизни. Ирония была настолько очевидной, что Чаплин предусмотрительно перенес действие своего фильма из США в Англию. «Перенос» был осуществлен путем замены американских «копов» английскими «бобби». «Спектакль» Армии спасения, воспроизведенный в начальных эпизодах, исполнен нескрываемой издевки и иронии по адресу этой организации. Далеко не случайно одни и те же артисты (Джеймс Т. Келли и Альберт Аустин) играли и миссионеров

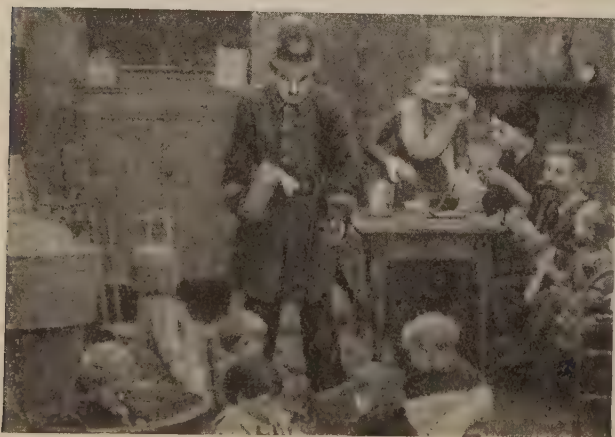


Армии спасения, и бандитов с Тихой улицы. Елейная речь одного из миссионеров исторгает слезы умиления у присутствующего на проповеди наивного бродяги Чарли. Тут же «перестраиваясь», он возвращает кружку с пожертвованиями, которую успел стащить во время проповеди, и... записывается в полицию.

Постоянная жертва полицейского произвола, маленький Чарли, сам становится полицейским. Полицейский шлем ему немного мал, мундир чуть-чуть велик, пояс с бляхой нацеплен задом наперед, штаны свисают, но вместо жалкой и беспомощной тросточки у него в руках символ могущества и власти — полицейская дубинка. Внешний вид новоиспеченного полицейского вызывает смех у случайного прохожего. Насмешнику приходится жестоко поплатиться за проявленное им неуважение к полицейской бляхе. Кокни в полицейском мундире не только внешне, но и внутренне перевоплотился. Полицейская дубинка в его руках автоматически приходит в действие: потерявшего от удара сознание нарушителя уволакивают, «куда следует», подоспевшие полицейские.

Чарли-полисмен — это невыразимо смешно. Смешно уже само сочетание слов «Чарли» и «полисмен», т. е. «жертва» и «угнетатель» или «слабый» и «сильный». Образное воплощение этого противоречия в «Тихой улице» — еще смешнее. Чаплин выделяет в образе Чарли-полисмена тончайшие нюансы и оттенки. В одном эпизоде это — грубый полисмен, наводящий порядок и тишину полновесными ударами дубины. Тогда это вызывает гомерический хохот, ибо в устрашающем «бобби» большинство зрителей безошибочно распознает





своего доброго знакомого — тщедушного неудачника и растяпу Чарли. В других эпизодах крошечный блюстителъ порядка выглядит беззащитным барашком рядом с гигантом-дебоширом с Тихой улицы. Это, пожалуй, еще смешнее, потому что в смешном, комичном положении оказывается полисмен, а тем самым и вся полиция...

В фильме встречаются эпизоды, в которых Чарли-полисмен, невзирая на свою костюмировку, ведет себя как бродяжка Чарли: он помогает бедной женщине воровать в лавке овощи и съестные припасы, рассыпает перед детьми корм, словно это не дети, а цыплята, крошечному, немощному герою, отцу полутора десятка ребят, мал-мала меньше, с пресерьезным видом нацепляет в качестве медали за многодетность полицейскую бляху.

В ироническом «хэппи энде» этой картины усмиренные полисменом Чарли хулиганы и бандиты в котелках и цилиндрах, с библиями под мышкой сопровождают в воскресный день к молитвенному дому своих жен и подруг.

Особенно удалась Чаплину сцена первой встречи новоиспеченного полисмeна с «грозою квартала» — бандитом с Тихой улицы. На углу переулка св. Маргариты (название переулкa обозначено на газовом фонаре, стоящем на углу) Чарли, беззаботно ковыляющий своей утиной походкой по тротуару, попадает в поле зрения громадного верзила со свирепыми мефистофельскими бровями⁴. Верзила угрожающе приближается к Чарли, уверенному в непреодолимом могуществе своего мундира...

⁴ Эрик Кемпбелл часто менял грим, появляясь то с огромной раздвоенной бородой, то бритый; но дьявольски изогнутые брови оставались неотъемлемой характерной чертой его внешности.

Чарли не обращает ни малейшего внимания на бандита. Некоторое время они прохаживаются по тротуару — крошечный Чарли и громадный бандит, человечек и великан, Давид и Голиаф, волк и ягненок.

Постепенно до сознания Чарли доходит, что ему угрожает смертельная опасность, ритм движения полицейской дубинки, которой он размахивает на ходу, становится нервным, напряженным, настороженным, Чарли делает вид, что он просто прогуливается. Бандит, свирепо поглядывая на свою очередную жертву, не отстает от полисмена ни на шаг. Чарли сначала идет на зрителя, потом круто поворачивает и идет назад ...Так же поступает бандит. Аппарат, следуя за ними, угрожающе надвигается, общий план становится средним, игровым. Чарли сворачивает на мостовую. Бандит за ним. Внимание Чарли неожиданно привлекает грудa тряпья, лежащая среди улицы. Он рассматривает ее. Лицо Чарли вытягивается и бледнеет, глаза широко раскрыты. Перед ним остатки растерзанного полицейского мундира. Несколько лоскутков и бляха — вот все, что осталось от его предшественника, дежурившего на углу Тихой улицы и переулка св. Маргариты.

Результат схватки тщедушного Чарли с великаном-бандитом предreshен. Единственный возможный выход — позвать на помощь полицию. Полицейский телефон под руками — на фонарном столбе. Но как до него добраться? Начинается молчаливая борьба за право позвонить по телефону. Чарли петляет вокруг столба с телефоном. Бандит неотступно следует за ним. Чарли несколько раз воровато протягивает руку к телефону, но бандит тотчас делает угрожающий жест, и Чарли отдергивает руку. На его выразительном лице играет вымученная, виноватая улыбка...





Но вот Чарли удается сорвать телефонную трубку с крючка. Снова угрожающий жест свирепого великана. Трубка беспомощно повисает на шнуре... Инстинкт самосохранения заставляет Чарли преодолеть страх и схватить трубку. Великан набрасывается на Чарли, но тот успевает притвориться, что трубка ему нужна вовсе не для того, чтобы позвонить в полицию. Чарли смотрит в трубку, как в подозрную трубу, куда-то вверх. Великан, наивный, подобно великану из волшебной детской сказки, вырывает у Чарли трубку, чтобы самому в нее поглядеть. На несколько мгновений он поворачивается при этом спиной к Чарли. Чарли, воспользовавшись этим обстоятельством, изо всех сил лупит великана своим «клубом» (полицейской дубинкой) по бритому затылку. Раз... другой... третий... Но великан воспринимает сокрушительные удары как безобидные щелчки: он не столько ощущает удар, сколько слышит щелчок. Он даже прочищает ухо, чтобы лучше слышать, потом оборачивается и «замечает» Чарли. Чарли пускается в бегство, но великан успевает схватить его, как кузнечика, двумя пальцами. На лице злополучного полисмена застывает «предсмертная» гримаса отчаяния. Он понимает, что ему грозит физическое уничтожение. Конец наступает не сразу. Великан оказывается садистом: перед тем как раздавить козявку-полисмена, он предварительно встряхивает его несколько раз, ударяет об стенку, после чего сбрасывает пиджак, расправляет могучие плечи и, словно демонстрируя необъятность своей силищи насмерть перепуганному человечку, начинает попеременно то встряхивать, то сгибать в дугу железный столб газового фонаря.

Чарли стонет, умоляет о пощаде, целует громиле руки, визжит, но все напрасно. Психологическая подготовка к окончательной расправе продолжается. Фонарный столб согнут в три погибели, голова великана-бан-

дита оказывается в стеклянном фонаре, как в скафандре. Чарли, как кошка, вспрыгивает на спину к великану и открывает кран. Великан начинает задыхаться: руки его бессильно опускаются, грузное тело обвисает... Чарли, как при анестезии на операционном столе, закрывает кран и пробует пульс. Великан показывает еще признаки жизни. Чарли дополнительно открывает кран. Оглушенный газом громила валится на землю. Чарли вызывает по телефону полицию и, усевшись на тело поверженного врага, закуривает.

Зловещий бандит-силач с Изн-стрит (Тихая улица) — воплощение и символ жестокого мира, в котором приходится существовать Чарли и его белокурой подруге. Однако победа увертливого Чарли над этим бандитом отнюдь не означает конца злоключениям и бедам маленького человека. Бандиты с Тихой улицы решают отомстить полицейскому за своего жоака. Чарли оглушают ударом по голове и бросают в люк. Чарли оказывается в мрачном подвале, где скрывается насильник-наркоман. Незадолго до этого толстяк спрятал в подвале очередную жертву — белокурую девушку из Армии спасения. Обитатель подвала оказывается... русским монархистом. Стены подвала, похожего не то на казарму, не то на мертвецкую, украшены портретом «самодержца всероссийского, царя польского, великого князя финляндского» и его гессенской супруги.

Увидав девушку, маньяк делает себе инъекцию и, оставив шприц с наркотиком на скамейке, набрасывается на несчастную. Девушка мечется по подвалу, наркоман гоняется за ней...

Сброшенный в подвал Чарли приходит в себя и пытается заступиться за девушку. Маньяк бьет Чарли по лицу — Чарли отлетает в угол и... садится на шприц с наркотиком. Наркотик начинает действовать: Чарли вскакивает, выдергивает шприц и расправляется сначала с маньяком-наркоманом, а потом и с остальными бандитами с Тихой улицы, расшвыривая их во все стороны, как котят.

Фильм завершается слащавой надписью, разукрашенной цветочками, в духе хорошо известного Чаплину жаргона проповедников Армии спасения: «Сила помогла любви... Сладость прощения принесла надежду и мир...»

Непосредственно после «Тихой улицы» Чаплин выпустил фильм «Лечение». В этом фильме показан фешенебельный курорт где-то в Калифорнии или во Флориде: чопорные дамы, худосочные юнши, свирепый великан-бородач с забинтованной погой, тут же основатель курорта, открывший целебные качества местного источника, — изможденный старикашка, умирающий в кресле на колесиках. Яркое солнце, добропорядочная скука, тишина... В эту атмосферу попадает жаждущий исцеления, утомленный жизнью, задыхающийся от сплина Чарли. Его багаж состоит из громадного чемодана-серванта, содержимое которого состоит из бутылок всех видов и размеров. В бутылках, разумеется, спиртные напитки. Фильм был выпущен как раз в те дни, когда в американском сенате дебатировалась девятая поправка к конституции, получившая впоследствии широкую известность под названием «сухого закона». Самое поверхностное ознакомление с багажом Чарли убеждает зрителя, что он имеет дело с «мокрым» (так назывались противники и нарушители «сухого закона»). «Сухая» администрация курорта возмущена; директор курорта распоряжается немедленно уничтожить спиртные напитки, обнаруженные



в чемодане новопривывшего. Бутылки выбрасывают за окно, прямо в воду целебного источника...

На утро обитатели курорта чинно направляются к источнику, вода которого благодаря добавлению спиртных напитков, приобрела совершенно новые качества. Чопорные дамы, худосочные юнцы — словом все «больные», с восторгом поглощают «живительную» влагу.

Фильм полон нескрываемой иронии по отношению к «сухому» закону и его сторонникам.



Герой фильма на первый взгляд отнюдь не «маленький человек»; это — обладатель туго набитого кошелька, таскающий за собою всюду походный погребец. Самый факт пребывания его на курорте доказывает его материальную обеспеченность. Однако первое впечатление обманчиво; постепенно мы убеждаемся, что обитатель фешенебельного курорта — совсем не то лицо, за которое он себя выдает. Мало-помалу у него проявляются замашки, навыки, привычки нашего старого знакомого — маленького Чарли, который одному ему известными путями раздобыл пачку ассигнаций и походный погребец.



Изобретательно меняя обстановку действия, варьируя «предлагаемые обстоятельства», Чаплин при всем этом сохранял основные черты характера своего Чарли, заставляя его всякий раз по-новому приспособляться к окружающему миру, его особенностям и противоречиям. Даже в тех случаях, когда курчавая шевелюра Чарли исчезала под каской драгуна, шлемом полицейского или форменной фуражкой служителя банка, главные черты этого экранного персонажа оказывались неизменными. «Чарли» всегда оставался самим собой, куда бы его ни заносила судьба.

Постепенно его образ приобретал интернациональный характер: иногда он воплощался в коренного жителя США, иногда попадал в США со стороны, в качестве иммигранта, например в фильме «Иммигрант» (июнь 1917 г.). Здесь органически сплетены оба социальных лейтмотива творчества Чаплина: мотив борьбы добра со злом и мотив разлада мечты и действительности. В «Иммигранте» зло побеждено, добродетель торжествует, мечта сбывается. Но зрителю ясно, что победа случайна, что формально счастливый конец в жестокой действительности знаменует собою невозможность для бедняка-иммигранта добиться в капиталистической Америке какого бы то ни было счастья.

Фильм «Иммигрант» начинается кадрами, показывающими переезд иммигрантов. В открытом океане — пароход, груженный иммигрантами. Палуба буквально завалена их телами. Небритые, нечесанные, оборванные, жалкие. В одном из кадров мелькает девушка с больной старухой-матерью... Чаплин натуралистически воспроизвел все, что он видел в 1910 г., когда впервые пересекал Атлантику уезжая из Англии. Бородатые старцы, старухи, дети, женщины — все они в живописном беспорядке расположены в кадре. Их много, очень много. И это заставляет Чаплина нарушить принцип съемки с неподвижной точки и ввести панораму груды тел.

Наконец, показан маленький Чарли, вернее его штаны, так как сам он перевесился через борт. «В одном из моих фильмов — «Иммигрант», Чарли путешествует, — пишет Чаплин, — при поднятии занавеса я стою, сильно наклонившись, над бортом парохода; видна только моя спина, и судорожное движение моих плеч заставляет зрителя предполагать, что у меня морская болезнь. Если бы она у меня была действительно, то мне никоим образом не следовало бы показывать это в фильме. На деле я обманывал публику, ибо, когда я выпрямляюсь, я вытягиваю



рыбку на удочке, и зрители видят, что у меня не было никакой морской болезни, а что вместо того я попросту занимался рыбной ловлей. Это является для публики настоящим сюрпризом, который вызывает много смеха...»⁵

Мы отказываемся рассматривать эпизод появления на экране Чарли в фильме «Иммигрант» всего лишь как пример приема «комической неожиданности». Поза Чаплина, беспомощная и смешная одновременно, говорит о том состоянии, в котором находится пассажир парохода, груженного иммигрантами. Зритель убеждается в том, что Чарли в данный момент не страдает от морской болезни. Впрочем, через несколько секунд оказывается, что Чарли не тошнит лишь случайно, тогда как всех остальных тошнит. Чувство меры в этих эпизодах изменяет режиссеру, хотя своей цели — натуралистической передачи «тошнотворности» обстановки на иммигрантском пароходе — он полностью достигает. К тому же все авторы, описывающие этот эпизод (включая и самого Чаплина), забывают упомянуть о том, что увесистая рыба, пойманная Чарли, как только он снимает ее с крючка, выскальзывает у него из рук и скрывается за бортом. Вечному неудачнику Чарли в очередной раз не повезло!

Забавна (несмотря на свою чрезмерную физиологичность) пантомимическая сценка Чарли с бородатым иммигрантом, страдающим от морской болезни. Они сидят рядом, кадр медленно покачивается, напоминая о бортовой качке. Поведение бородача, всячески старающегося преодолеть неудержимый приступ тошноты, вызывает спазмы у Чарли, который непроизвольно включается в ритм конвульсивных движений своего соседа. Звонок к обеду прерывает эту сценку. Морскую болезнь у всех до одного иммигрантов как рукой сняло. Сшибая друг друга с ног, они бегут в столовую.

На пароходе среди иммигрантов — группа авантюристов-картежников во главе со свирепым бородатым силачом. Этот устрашающий персонаж (Стенли Сенфорд) — новый вариант обязательного для трагифарсов Чаплина «Голиафа», по сравнению с которым Чарли становится маленьким, ничтожным, жалким. «Если по сценарию меня бьют, — писал Чаплин, — то это делает всегда человек колоссальных размеров, так что я сам, благодаря тому, что кажусь особенно маленьким и слабым, приобретаю симпатии зрителей»⁶.

Пообедав, Чарли решает попытать счастья в игре. В течение всего эпизода карточной игры на стене пароходной рубки над головой Чарли дамокловым мечом висит тяжелый топор. Игра идет с переменным успехом. Сорвавшему банк Чарли удастся помочь девушке, мать которой обворована авантюристом-картежником. Молодые люди симпатизируют друг другу. Но романтическая сюжетная линия обрывается: пароход пришвартовался в Нью-Йорке — иммигранты в стране «неограниченных возможностей», в «обетованной земле», к которой они так стремились, на которую они так надеялись, в которую так верили.

Вдали виднеется статуя Свободы. Не успела эта статуя выйти из кадра, как палуба парохода наполняется чиновниками иммиграционного управления. По-

⁵ «Чарли Чаплин о себе». — Сб. «Чарли Чаплин. Под редакцией Виктора Шкловского». Л., «Атеней», 1925, стр. 20.

⁶ Там же, стр. 18.

перек палубы протягивают демаркационный канат. Толпа иммигрантов с позорными регистрационными номерками на шее оттеснена к борту парохода. Унизительная церемония допроса, каторжный карантин на «Острове слез»⁷ в фильме не показаны. Эпизод заканчивается крупными планами Чарли и девушки. В них надежда и страх, вера и сомнение: что же с ними будет?.. На этот вопрос отвечает заключительный эпизод фильма «Иммигрант», который и приводится ниже в покаторовой записи.

Через некоторое время.

1. Дожливый осенний вечер. У входа в третьеразрядный ресторанчик на тротуаре стоит голодный Чарли. В кармане ни цента. Зябко кутаясь в кургузый пиджачок, он не решается войти. Но что это? У его ног на мокром тротуаре что-то блеснуло. Возможно ли? — Никель? Чарли наклоняется, но... не следит за ним кто-нибудь? Как будто нет. Чарли поднимает никель, прячет его в карман брюк и опрометью бросается в...

2. ...ресторанчик. Два ряда столиков. Справа на переднем плане касса. Возле кассы хозяин — полный блондин с самодовольно-равнодушным сытым лицом. За передним столиком «пиршествует» усащенный субъект в светлом костюме. В дальнем углу справа долговязый лохматый верзила деловито хлебает суп. В глубине ресторанчика ниша, там музыканты: пианист и скрипач. Чарли проходит между рядами столиков и...

⁷ «Островом слез» называют остров Эллис, где отбывают карантин прибывшие в Нью-Йорк иммигранты.



3. ...садится рядом с верзилой. К Чарли, вынырнув из-за угла ниши, подходит свирепого вида гигант-кельнер с затылком боксера, бровями Мефистофеля и кулачищами убийцы, и швыряет на столик меню. Котелок на голове Чарли, с невинным видом рассматривающего меню, приводит кельнера в бешенство. В головных уборах за столами не сидят. Трижды объясняет кельнер эту истину Чарли. Чарли не понимает. Еле сдерживая бешенство, кельнер срывает котелок с головы Чарли и швыряет его на стол. Чарли мгновенно вновь надевает котелок. Верзила деловито хлебает суп. Что ему до Чарли? Кельнер вторично срывает котелок с головы Чарли. Чарли опять его надевает. В руках гиганта-кельнера котелок превращается в блин. Чарли с видом невинного агнца выпрямляет помятый головной убор... Кельнер кидается на него, но... Чарли подбрасывает котелок в воздух и ловит его с ловкостью профессионального жонглера. Кельнер успокаивается. Чарли опять пытается надеть котелок. Кельнер готов раздавить нахала, но... Чарли вешает котелок на гвоздь рядом с собой. Игра с котелком заканчивается в пользу кельнера. Чарли смиряется, но кельнер уже озлоблен проделками Чарли. Он гневно сует ему меню. Чарли рассматривает меню, не замечая, что держит его вверх ногами. Кельнер вырывает из рук Чарли меню, переворачивает его, снова сует в руки Чарли. Чарли, заглянув в меню, жестами заказывает батон «длинный, как флейта» и порцию вареных бобов. Кинув на клиентов уничтожающий взгляд, кельнер исчезает в нише. Чарли смотрит ему вслед. Верзила хлебает суп...

4. Неподалеку от Чарли за столиком сидит женщина. Когда она поднимает голову, мы узнаем ее — это Эдна. В черной шляпе и поношенной кофточке она кажется похудевшей, осунувшейся. Перед ней на столе тощее портмоне и платок с черной траурной каймой.

5. Гигант-кельнер приносит Чарли порцию бобов, чашку кофе и батон, «длинный, как флейта». Смахнув с тарелки грязь, кельнер уходит. Верзила и Чарли обмениваются недружелюбными взглядами.

Бобы...

6. Чарли и верзила сидят рядышком. Верзила методически хлебает суп. Чарли, вооружившись ножом и вилкой, принимается за бобы. Его движения изысканы и неторопливы, но он нестерпимо чавкает. Верзила нервничает. Чарли продолжает чавкать. Верзила перестает есть и уничтожающе смотрит на соседа. Чарли неторопливо ест бобы с ножа. Сорвавшись с места, верзила выбегает из кадра. Чарли чавкает, ...

7. ...а в нише играют музыканты.

9. Чарли ест бобы с ножа, откусывая время от времени батон.

8. Эдна, сидящая за одним из соседних столиков, грустно поднимает голову и замечает...

10. ...Чарли, пожирающего бобы. Чарли, захватив ножом горсть бобов, собирается запихнуть их в рот, но в это время замечает...

11. ...Эдну.

12. Чарли обомлел...Рука с ножом застыла в воздухе...Он не замечает, что бобы с ножа падают в кофе: ему не до бобов, не до кофе.

13. Эдна узнает Чарли. Грустная улыбка появляется у нее на лице.

14. Улыбается Чарли...

15. Улыбается Эдна...

16. Чарли вскакивает,...

17. ...подбегает к Эдне, радостно обнимает ее. Уводит к своему столу.

18. Усаживается рядом с ней. Смотрит ей в глаза, держа ее за руки. Оба улыбаются. Чарли спрашивает Эдну, очевидно, о матери. Эдна молчит, улыбка радости исчезает с ее лица. По траурной каемке на носовом платке Эдны Чарли понимает, что мать Эдны умерла. В замешательстве он попадает локтем в блюдо с бобами.

19. Из-за угла ниши появляется гигант-кельнер. Он смотрит на Чарли, как удав на кролика.

20. Чарли обменивается взглядом с Эдной и...

21. ...знаком подзывает кельнера. По мнению Чарли, кельнер подошел недостаточно близко. Он пальцем указывает кельнеру то место на полу, где должен стоять кельнер, когда принимает заказ у порядочного клиента (когда у клиента в кармане никель, он, с точки зрения Чарли, достоин уважения). Кельнер отворачивается, но Чарли дергает его за рукав. Кельнер вынужден подчиниться и принять заказ на чашку кофе и порцию вареных бобов для мисс. Музыканты играют. Чарли хихикает, но...появляется кельнер и смех застревает у Чарли в горле. Поставив на столик кофе и бобы, кельнер удаляется. Эдна начинает торопливо есть.

22. К субъекту в сером костюме, сидящему за одним из столиков, подходит желчный кельнер средних лет с волчьим профилем и злыми маленькими глазами. Подвыпивший субъект платит по счету. Денег у него не хватает. Кельнер настаивает. Субъект нагло заявляет, что он не в состоянии заплатить. Желчный лакей...



23. ...подбегает к хозяину ресторанчика, стоящему у кассы. Хозяин жестом отдает распоряжение. Вдали в углу видны Чарли и Эдна, жадно поглощающие бобы.
24. Из ниши, в глубине кадра, появляется зловещая процессия из четырех кельнеров, направляющаяся к столику, за которым сидит субъект в сером костюме. Гигант-кельнер, возглавляющий процессию, предъявляет субъекту ультиматум — немедленная расплата или... Подвыпивший субъект начинает буйнить. Гигант-кельнер вытаскивает буяна из-за стола. Стол падает. Начинается избиение недоплатившего по счету пьяницы. Гигант-кельнер с размаха наносит первый удар. Пока он размахивается, пьяница успевает упасть на пол. Удар приходится по лицу хозяина ресторана и сшибает его с ног. Трое кельнеров поднимают упавшего пьяницу. Гигант бьет его со всего размаха в зубы. Несчастный валится на пол.
25. Чарли и Эдна застыли, настороженно наблюдая за расправой.
26. Избиение продолжается. Избитого снова и снова поднимают с пола с тем, чтобы подставить его под очередной удар гиганта-кельнера. Избитого субъекта в сером костюме гигант поднимает за шиворот с полу и несет к выходным дверям ресторана, чтобы вышвырнуть на улицу. Остальные кельнеры и хозяин ресторана с разбитым носом следуют за гигантом. Помещение ресторана пустеет. У столика, за которым сидел субъект в сером костюме, стоит кельнер с волчьим профилем. Он злобно смотрит вслед ушедшим и уходит, направляясь к нише, в которой играют музыканты. Когда он проходит мимо столика, за которым сидят Чарли и Эдна, Чарли робко осведомляется:

Что произошло с этим господином?

27. Кельнер с готовностью поясняет:

Он не доплатил десять центов по счету.

28. Кельнер скрывается в нише. Чарли поражен и перепуган. Эдна, сидящая рядом с



Чарли, с беспокойством смотрит на соседа. Оба начинают есть. На лице Чарли тоже появляется беспокойство, мучительное желание проверить, застрахован ли он от подобных неприятностей, на месте ли заветный никель.

29. Чарли перестает есть, кладет ложку на стол. Запускает руку в карман — никеля нет. Он бледнеет, в глазах отчаяние затравленного зверя. — Где же никель? Нервная, он роется дрожащей рукой в карманах жилета: никеля нет как нет... Он выворачивает карман брюк. В подкладке дырка. На лице Чарли неопиcуемый ужас.

30. Закончив операцию избивения недоплатившего клиента, кельнеры удаляются. Шествие замыкает гигант, который на ходу зловеще разминает руки. Вернувшись вместе с ними хозяин ресторана подходит к кассе и проверяет выручку.

31. Чарли, отчетливо представляя себе, как его сейчас избьют, делает произвольные жесты, подражая движениям боксера. Гигант-кельнер, вынырнув из ниши, замечает эти жесты и останавливается. Чарли, увидев кельнера, начинает с безумной быстротой доедать бобы и запивать их кофе. Кельнер протягивает Чарли счет так, словно это визитная карточка и вызов на дуэль.

32. Чарли цепенеет.

33. Кельнер, предчувствуя в Чарли очередную жертву, уставляется на него свирепым взглядом.

34. Чарли, видя, что трагическая развязка близка, решает отсрочить ее на несколько минут. Он возвращает счет кельнеру:

Еще чашку кофе для мисс.

35. Кельнер все понимает. Но тем не менее идет выполнять заказ. Перепуганный Чарли зажимает Эдне рот рукой, хотя та и не собиралась отменять заказа.

36. Где же все-таки никель? Чарли решает продолжать поиски. Он ищет никель под мышкой, в подкладке, в рукаве...

В это время от аппарата в помещение ресторана входит старичок-нищий в обтрепанной рубахе без галстука и без головного убора. Он садится за ближайший к Чарли столик. Нетрудно заметить, что старик только что нашел монетку. Она у него в руках. Он благоговейно ее рассматривает, словно не веря своему счастью, обтирает ее.

37. Чарли, осматриваясь по сторонам, замечает старичка-нищего и никель в его руках. Обостренное чутье голодного бродяги его не обманывает. Это его никель. Чарли вскакивает, чтобы отнять у старичка свой никель, но натывается на гиганта-кельнера, который принес Чарли заказанное им кофе. Приходится сесть на место. Через мгновение Чарли повторяет свою попытку и снова наталкивается





на кельнера, который на этот раз принес кофе для старичка. Старичок вручает кельнеру никель. Кельнер достает из жилетного кармана мелочь, чтобы дать старичку сдачи, и при этом роняет...

38. ...никель. Вот он лежит на полу рядом с ботинком кельнера.

39. Чарли не может усидеть на месте. Он бросается к старичку, но наталкивается на кельнера.

40. Кельнер отсчитывает сдачу старичку, уходит.

41. Старичок, благодушно поглядывая по сторонам, сидит за столом. По выра-

жению его лица нетрудно догадаться, что ему редко приходится бывать в ресторане.

42. Чарли замечает оброненную кельнером монету и...

43. ...решает во что бы то ни стало овладеть никелем. Но только он наклоняется, чтобы поднять монетку, — из ниши появляется гигант-кельнер. Чарли делает вид, что он наклонился, чтобы зашнуровать ботинок. Кельнер уходит. Чарли снова наклоняется. Кельнер вновь тут как тут. Чарли притворяется, что рассматривает что-то на потолке. И так несколько раз. Наконец, Чарли успевает схватить никель. Кельнер приближается к нему.

44. Кельнер подает Чарли счет. Чарли горделиво и уверенно протягивает кельнеру никель. Кельнер недоверчиво смотрит на Чарли.

45. Лицо кельнера. Он пробует никель на зуб — не фальшивый ли? Никель не выдерживает испытания. Так и есть: фальшивый!

46. Кельнер свирепо протягивает несчастному Чарли исковерканную зубами монетку. Чарли от ужаса сползает со стула на пол. Кельнер хватает Чарли за шиворот и снова усаживает его за стол. Еще раз тот же маневр. Кельнер неугомонен: он снова вытаскивает Чарли из-под стола. Чарли ничего не остается, как заказать еще чашку кофе. Старичок, сидящий неподалеку, даже не подозревает о назревающей рядом с ним драме.

47. За одним из столиков рестораника сидит бородатый мужчина с высоким лбом и вдохновенными глазами. Он замечает...

48. ...Чарли и Эдну, понуро сидящих в углу.

49. Бородач внимательно всматривается, делает рукой в воздухе несколько жестов словно рисует что-то.

50. Чарли и Эдна понуро сидят в углу.

51. Бородач, чтобы лучше рассмотреть заинтересовавшую его пару, прикладывает руку к глазам в виде бинокля.

52. Чарли замечает бородача, в упор смотрящего на него и Эдну. Что за напасть такая? Что ему нужно? Чарли повторяет жест бородача и тоже начинает его рассматривать через импровизированный бинокль.

53. Бородач встает из-за стола и подходит к столику Чарли и Эдны. Чарли обеспокоен, ожидая какого-нибудь подвоха или неприятности.
54. С разрешения Чарли и Эдны бородач присаживается к их столу. Начинается оживленная беседа. Во время беседы то Чарли, то бородач облакачиваются на тарелки с бобами.

*Я художник. Мне нужны натурщики для картины
«Мария и Иосиф».*

55. Тема, затронутая художником, заинтересовывает Чарли и Эдну. Беседа становится оживленнее. Опять появляется, как злой дух, огромный верзила кельнер. Он принес чашку кофе, ту самую чашку кофе, которую Чарли минуту тому назад заказывал для Эдны, чтобы отсрочить грозящую ему экзекуцию. Но теперь Чарли вовсе не интересуется кофе. Он прикрывает чашку блюдцем. Кажется ясно. Пить ее он будет потом. Кельнер не уходит, он протягивает Чарли счет. Чарли так поглощен беседой с новым знакомым, что не видит ни счета, ни кельнера. Ах, так! Кельнер хватает Чарли за шевелюру и поворачивает его голову к себе. Гиганту приходится проделать это дважды, прежде чем Чарли замечает счет. Положение безвыходное. Неожиданно выручает художник. Он делает кельнеру небрежный знак:

Подайте и мне счет!

56. Кельнер исчезает из кадра. Художник вежливо придвигает счет Чарли к себе, собираясь заплатить за него. Чарли не согласен: он сам заплатит. Художник настаивает. Чарли никак не может согласиться. Художник непреклонен: он заплатит. Чарли в четвертый раз отнимает у него счет. Художнику приходится, пожав плечами, уступить. Чарли понимает, что теперь он окончательно пропал, но уже поздно.
57. Гигант-кельнер подходит из глубины ресторана к столику, за которым сидел художник, и осведомляется у желчного официанта с волчьим профилем, сколько следует с художника.
58. Кельнер подает художнику счет на подносике. Художник кладет на поднос деньги. Кельнер отсчитывает сдачу и на том же подносике подает художнику. На несколько мгновений он отлучается от стола...
59. ...чтобы обслужить старичка-нищего за соседним столом. Этот старичок, с точки зрения кельнера, — настоящий клиент. Старичок поражен предупредительностью кельнера.
60. Художник оставляет на подносике никель «на чай» и отодвигает подносик. Чарли, воспользовавшись тем, что кельнера нет, а художник углублен в беседу с Эдной, подкладывает свой скромный счет на подносик под никель.



61. Старичок отрицательно мотает головой. Нет, спасибо, ему больше ничего не надо. Кельнер отходит от него...
62. ...и вновь появляется возле столика, за которым Чарли и Эдна беседуют с художником. Кельнер грубо прикасается к плечу Чарли: плати — или... Чарли с невинным видом подвигает кельнеру подносик. Кельнер недоверчиво пробует никель на зуб. На этот раз — настоящий. Кельнер дает Чарли мелкую монету сдачи. Непередаваемо величественным жестом Чарли дает кельнеру понять, что он, Чарли, оставляет эту монетку ему, кельнеру. На свирепом лице кельнера появляются чуть заметные проблески раскаяния: он был так несправедлив к этому благородному клиенту.
63. Художник, Чарли и Эдна встают и уходят. Чарли не забывает захватить с собою тросточку, оставив в углу почти не тронутый им батон, «длинный, как флейта»... Кельнер вежливо кланяется «щедрому» Чарли, «скупого» же художника провожает недоброжелательным взглядом.



64. Тротуар перед рестораном. Идет дождь. Выходят Чарли, художник, Эдна. Они оживленно беседуют, прощаются:

Первый сеанс завтра. Приходите, я жду.

65. Художник, простившись со своими натурщиками, удаляется. Чарли окликает его:

Нельзя ли хоть два доллара... в виде аванса



66. Художник вручает Чарли деньги. Уходит. Чарли радостно показывает Эдне деньги.
67. Кельнер-гигант у кассы. На лице его злобное недоумение. Вдали за столиком виден старичок-нищий...
68. Чарли, обняв Эдну, бредет с нею под дождем по тротуару.
69. Дверь с вывеской «Оформление браков». Идет дождь. Из-за угла выходит Чарли и Эдна. Чарли предлагает Эдне войти. Эдна колеблется.
70. Эдна у стены дома, по которой стекает вода. Чарли подходит к ней, целует. По лицу Эдны видно, что она согласна.
71. Чарли стучит в дверь. Дверь медленно открывается. Появляется...

72. ...молодой священник, который выжидательно смотрит на Чарли и Эдну.
73. Эдна смущена: все это так неожиданно. Она бросается бежать, но Чарли успевает удержать ее ручкой тросточки.
74. Чарли и Эдна смущены и счастливы.
75. Священник скрывается в дверях. Эдна и Чарли входят вслед за ним. Идет дождь. Весь эпизод в ресторане, приведенный нами в покadroвой записи, целиком построен на обыгрывании десятицентовой монетки (никеля).

Трагикомический эпизод с монетой становится в режиссерском истолковании Чаплина обличительным памфлетом: только содержимое кошелька определяет в «стране равных прав и возможностей» отношения между людьми. Если у тебя есть деньги (безразлично — украденные, найденные на улице или честно заработанные), ты можешь рассчитывать на уважение, вежливость, но если твои карманы оказываются пустыми — тебя перестают считать человеком.

В своем стремлении к обобщению Чаплин в «Иммигранте» прибегал к символам. Так, статуя Свободы символизирует отсутствие свободы в США, натурщиками для картины, изображающей бегство («иммиграцию») Иосифа и Марии в Египет, служат два полунисииммигранта. Жизнь маленького человека в условиях капитализма показана в «Иммигранте» как непрерывная цепь неудач и поражений. Маленькому человеку до ужаса не везет. Даже когда он находит на тротуаре мелкую монету, то и она оказывается фальшивой.

Чаплин-режиссер очень тактично и умело показал те социальные условия, в которые закономерно попал иммигрант Чарли. Жертвою некоторых из этих обстоятельств показаны другие, но зрителю, как и герою фильма, ясно, что такая же беда подстерегает самого Чарли, что ему от этого злого рока не уйти. Из шести посетителей ресторана двое (Чарли и Эдна) чудом спаслись от зверской расправы за неуплату, третий был избит до полусмерти, четвертый (старик-нищий) уплатил за выпитый им стакан кофе фальшивым никелем, случайно оброненным Чарли.

Счастливая концовка, белыми нитками пришитая к фильму, — пародийна и иронична. Понятно без слов, что история маленького иммигранта неминуемо должна была закончиться иначе, в ином, значительно менее мажорном ключе.

Последний фильм из серии «Мючуэл» — комедия «Искатель приключений» (октябрь 1917) начинается сценой азартной охоты на человека. Из тюрьмы, расположенной недалеко от морского берега, бежал преступник. Вооруженные до зубов тюремщики мечутся по прибрежным скалам, разыскивая бежавшего. Появляется зарывшийся с головой в песок преступник. Это — Чарли. Достаточно посмотреть на этого «преступника», чтобы убедиться в его невинности. Зрителю становится ясно, что перед ним бежавшая из тюрьмы жертва судебной несправедливости. Симпатии зрителя, естественно, на стороне преследуемого. Тюремные надзиратели обнаруживают беглеца, после чего начинается эксцентрическая сцена преследования.

В ошеломляющем молниеносном ритме этой сцены порой для зрителя утрачивается самый смысл преследования: тюремщики несутся за Чарли, Чарли мчится за тюремщиками, преследователи, сталкиваясь, как бильiardные шары, спшибают друг друга с ног. Увертливый Чарли десятый раз ускользает прямо из рук; тюремщики без передышки стреляют в него, дымки бесчисленных выстрелов

смешиваются с облаками пыли, которую вздымают неуклюжие преследователи, растянувшись на дороге... Веселая игра, однако, ни на секунду не перестает быть тем, чем она есть, — охотой на человека. Сначала охотятся на крутых склонах прибрежных холмов, потом на скалистом берегу, наконец, в воде. Тюремщики спускают лодку, волны прибоя ее опрокидывают. Чарли, плывущий быстрее моторной лодки, исчезает на горизонте... Так заканчивается первый эпизод «охоты на человека».

Оторвавшись от преследователей-тюремщиков Чарли подплывает к пляжу. Здесь купаются дамы. Одна из них начинает тонуть. Бородатый гигант, жених ее дочери, оказывается подлым трусом: он боится воды и не собирается спасать свою будущую тещу. Чарли кидается на помощь. Трудно понять, кто кого спасает: Чарли даму или дама Чарли... Дама спасена, а ее захлебнувшийся мнимый спаситель доставлен на автомобиле в дом спасенной. Сам того не подозревая, Чарли оказывается в доме прокурора, который недавно отправил его в тюрьму. Интересно сделано пробуждение Чарли в отведенной для него в доме прокурора спальне. Проснувшийся Чарли принимает надетую на плечи полосатую пижаму за арестантский комбинезон, а решетчатую спинку кровати — за тюремную решетку. «Весь мир — тюрьма для маленького Чарли» — таков подтекст этого эпизода.

Пребывание Чарли в доме прокурора — новый этап все той же охоты на человека. В финале вновь появляются тюремные надзиратели с ружьями, и на лестницах прокурорского дома возобновляется погоня, происходившая ранее на прибрежных склонах и скалах...

Как мы уже указывали, далеко не все фильмы Чаплина, поставленные им в фирмах «Эссеней» и «Мючуэл», были равноценны как в плане режиссерско-актерского мастерства, так и с точки зрения их общественно-политической значимости. К числу чисто развлекательных фильмов, поставленных в «Эссеней», в первую очередь следует отнести фильм «Женщина».

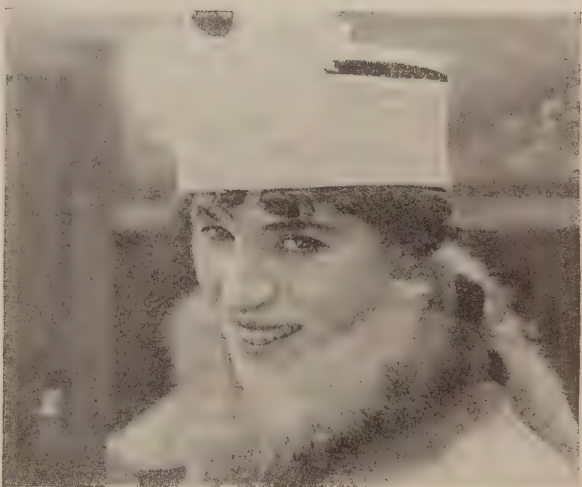
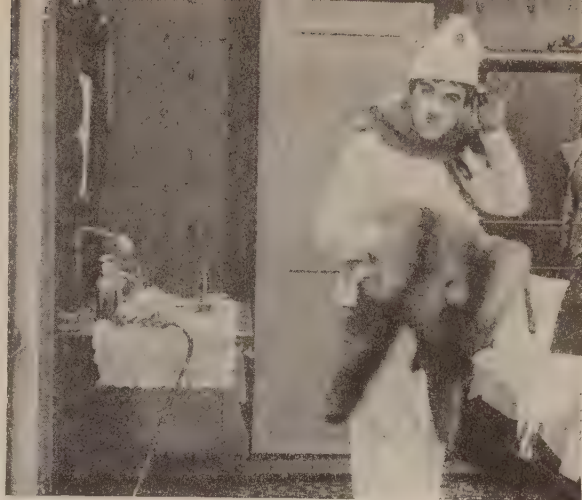
Вот его содержание.

Солнечный день. Парк. На скамейке, прислонившись к плечу папы, храпит сварливая мама Эдны (Марта Гольден). Рядом с ней спит и сама Эдна (Эдна Первиэнс). Не спит только папа (Чарльз Инсли). Этот усатый ловелас в сюртуке и цилиндре по обыкновению высматривает очередной объект для флирта. Неподалеку появляется девушка (Марджи Рейгер). Папа срывается с места и бросается к ней. Девушка кокетничает. Папа спешит в ближайший киоск за коктейлем.

Тем временем появляется Чейс. Он нагло пристает к девушке. Девушка охотно принимает ухаживания Чейса. Папа с коктейлем застает парочку врасплох: Чейс массирует вывихнутую лодыжку своей новой знакомой... События принимают неприятный для Чейса оборот: бутылка с коктейлем разбита об его затылок. Чейс теряет сознание. Папа заводит с девушкой игру в жмурки... Завязав папе глаза, девушка очищает его карманы, после чего исчезает за кустами. Очнувшись, Чейс ощупывает шишку от удара бутылкой с коктейлем. Отомстить во что бы то ни стало! Наткнувшись в кустах на папу с завязанными глазами, Чейс цепляет его тросточкой за шею и тащит к озеру. Измерил тросточкой глубину — всего полметра: «Не утонет!» Папа летит в воду. Полисмен, случайный свидетель мести, готов схва-

тить Чейса. Незаметное движение тросточки — и полисмен барахтается рядом с папой в озере. В парке появляются два подвыпивших джентльмена (Билли Армстронг и Лео Уайт). Чейс вступает с ними в драку из-за бутылки виски — джентльмены избиты. Бесчувственное тело одного из них Чейс запросто попирает ногами.

Свершив этот «подвиг», Чейс наталкивается на скамейку, где спят Эдна и ее мать. Чейс бесцеремонно заигрывает одновременно с обеими. Бродяга так нравится им, что они приглашают его в гости. В доме Чейс несколько раз садится на головные уборы своих новых знакомых, накалываясь всякий раз о шляпные булавки. Начинается чаепитие. В это время появляется вымокший в озере папа в сопровождении джентльмена, которого Чейс в парке попирает ногами. Эдна представляет Чейса папе. Папа избивает Чейса, в драке достается и джентльмену, и жене, и самому папе. Избитый и к тому же потерявший в драке штаны, Чейс спасается бегством. Появление Чейса в кальсонах вызывает на улице массовые обмороки. Перепуганный бродяга бежит обратно в дом Эдны и прячется в женскую спальню. Там он переодевается в женское платье, чтобы незамеченным скрыться из дому. Увидав переодетого бродягу, Эдна рекомендует ему сбрить усы и мистифицировать ее ловеласа-отца. Чейс сбрасывает усы. Его представляют папе. Папа начинает приставать к «девушке». То же самое делает джентльмен — любовник мамы. Между ухажерами начинается драка. Один из них нечаянно дает оглушительную оплеуху Чейсу. Избив своего соперника, папа снова пристаёт к Чейсу, у которого при этом сваливается юбка. Его обман раскрыт. Начинается избивание Чейса. Чтобы спасти свою жизнь, Чейс наскоро делает предложение Эдне. Папа согласен, но согласившись, вспоминает о всем





происшедшем и вышвыривает Чейса на улицу, где этот герой в кальсонах вступает в драку с ранее вышвырнутым на улицу другом дома.

Помимо виртуозной игры Чаплина в амплу травести, фильм «Женщина» ничем не выделяется из бесконечного количества такого же сорта фарсов с участием Суэйна, Фатти, Стерлинга. Впоследствии и Роско Арбокл, и Сидней Чаплин (в «Тетке Чарлея»), и Оливер Гарди (в фарсе «Она это он») неудачно пытались соперничать с Чаплином в том же амплу.

Наряду с «Женщиной» может быть упомянут выпущенный годом позже «Пожарный». Сюжет этого фильма Чаплин, по его собственному свидетельству, заимствовал из жизни. «Раз как-то, — рассказывает он, — я проходил мимо пожарной части в тот момент, когда звонили тревогу. Я видел, как пожарные спускались по пожарному столбу, перелезали через насосы и бросались в огонь. Немедленно мне представилась целая серия возможных комических положений. Мне представилось, как я сплю, не слыша тревоги. Это положение будет понятно всем, ибо спать любят все. Затем мне представилось, будто я спускаюсь по столбу, кричу на пожарных и на лошадей, спасаю героиню, наконец, падаю со столба, и много подобных положений. Я всех их запомнил и впоследствии, когда сочинял своего «The Firemen» («Пожарный»), я всем этим воспользовался. Но если бы в данный день мне не пришлось бы видеть эту пожарную часть, то все эти положения не возникли бы в моем воображении»⁸.

Необходимо оговориться, что в цитируемой статье, написанной, как известно, Робертом Вагнером⁹ и подписанной Чаплином, «заимствование сюжетов и тем из жизни» сведено к использованию в процессе создания фильма отдельных запомнившихся Чаплину комичных и смешных жизненных деталей. В статье нет ни слова о том, что эти детали, подмеченные острым глазом художника-кинематографиста, обычно играют в сюжете чисто служебную и второстепенную роль.

Жанровые особенности фильма «Пожарный» сближают его с комическими фарсами, которые за два года до этого выпускались в студии Сеннетта, расположенной в Эдендейле. Традиционные «копы» Сеннетта заменены пожарными. Полицейский капитан — брандмайором. Выезд на место преступления заменен выездом на пожар. Дубинки полицейских заменены топориками пожарных, вместо Черной Марии (под

⁸ «Чарли Чаплин о себе». — Сб. «Чарли Чаплин». Под редакцией Виктора Шкловского, стр. 17.

⁹ Роберт Вагнер — заведующий литературно-сценарным отделом фирмы «Кистоун»; впоследствии — кинорежиссер. В СССР была в прокате его картина «Ярмарка» («Fair Week»), 1921 г.

этим прозвищем в США известна карета для перевозки преступников) — пожарная машина. Учебные тревоги, организованные с врипым брандмайором, проводятся в бешеном темпе, пожарные Чаплина, так же как и полисмены Сеннетта, движутся, подобно заводным куклам или марионеткам. В этой атмосфере, выпадаая из ее механизированного ритма, как всегда «не в ногу с окружающими», действует маленький Чарли — кучер пожарного обоза. Его жизнь состоит из поступков, совершаемых невпопад, чередующихся с побоями: опоздал — бьют за нерадивость, пришел раньше — бьют за чрезмерное усердие, пришел вовремя — колотят просто так, по инерции. Правая нога брандмайора работает безостановочно, как некий шатун или кривошип, без устали нанося удары незадачливому конюху.



Сюжет «Пожарного» — типично фарсовый сюжет: у брандмайора очаровательная молоденькая невеста. Будущий тесть — авантюрист: в приданое дочери он дает страховой полис на свой дом, который он сам поджигает накануне свадьбы. Невеста чуть не погибает в горящем доме, но влюбленный в нее Чарли, вскарабкавшись по фасаду, спасает девушку.

По ходу сюжета дается множество трюков (не всегда остроумных): не вовремя выехавший из ворот пожарной части, Чарли возвращается вместе с упряжкой в конюшню (обратная съемка), Чарли варит в котле пожарной машины кофе для всей команды; когда владелец загоревшегося дома, впадший в прострацию, начинает с невероятной быстротой бегать взад и вперед возле пожарной машины, размахивая руками, Чарли, как бы заразившись ритмом этой беготни, механически в нее включается; убегая за брандмайором и пожарными, Чарли вручает погорельцу толстый иллюстрированный альбом, «что бы он не скучал». Когда Чарли возвращается с пожарными, «погорелец» настолько увлекся рассматриванием картинок, что позабыл о своем горящем доме...

В отличие от других комедий Чаплина, поставленных для «Мьючуэл», фильм «Пожарный» лишен единого стиля: в нем чередуются элементы ранних кистоунских фарсов (чтобы обратить на себя внимание брандмайора, Чарли колет его пониже спины булавкой; услышав сигнал пожарной тревоги, Чарли, разливавший за обедом горячую похлебку, опрокидывает кастрюлю на плешь брандмайору и опрометью летит к своей упряжке и др.), с ситуациями в манере поздних комедий Бестера

Китона (Чарли играет в шахматы с долговязым усатым пожарным, не обращающим ни малейшего внимания на вопли джентльмена в цилиндре и с орхидеей в петлице, у которого загорелся дом). В фильме много беготни, драк, возни, комических падений; все это в совокупности сводит на нет социальное содержание фильма.

В некоторых фильмах, поставленных для «Эссей» и «Мьюзуэл», Чаплин появляется, если можно так выразиться, вне своего обычного образа. Это совсем не Чарли и, одновременно, ни с какой стороны не Чейс. Респектабельный, с иголки одежды джентльмен, завсегдатай партера, собственник двухэтажной виллы — таким мы видим Чаплина в фильме «Вечер в мюзик-холле» (ноябрь 1915 г.) и «Час пополудни» (август 1916 г.). В обоих случаях джентльмен, которого играет Чарли, откровенно пьян. Поскольку оба эти фильма выпадают из серии приключений Чарли, закономерно недоумение зрителя и исследователя: каковы причины отклонений Чаплина от образа Чарли, каковы источники сюжетов этих фильмов? Вопрос решается крайне просто: «Вечер в мюзик-холле» — не что иное, как экранный вариант пантомимы Карно «Вечер в мюзик-холле», а «Час пополудни» — повторение скетча из репертуара театра Карно «Возвращение пьяницы».

Отсюда подчеркнутая пантомимичность этих фильмов — особенно «Часа пополудни», отсюда и отсутствие каких бы то ни было социальных мотивов, столь характерных в фильмах о маленьком Чарли. Содержание «Часа пополудни» — скрупулезное, дотошное воспроизведение поведения пьяницы, вернувшегося домой после попойки. Чаплину удалось передать своеобразную, весьма эксцентричную, с точки зрения нормального трезвого человека, логику поступков пьяницы.

Вот он в первых кадрах фильма рассчитывается с шофером такси, доставившим его домой. Шофер в ожидании расчета настороженно шевелит моржовыми усами, счетчик такси лихорадочно отсчитывает центы, но бумажник куда-то запропастился, непонятно, куда девать недокуренную сигарету, пальто-крылатка зацепилось

за дверцу такси. Мысли путаются, цифры счетчика дwoятся в глазах, рука почему-то не попадает в карман. Горящая папироса, наконец, потушена о протянутую руку шофера, сопротивление дверцы такси преодолено. Такси отъезжает.

Теперь возникает новая проблема: как войти в дом, если неизвестно, где ключ? Пьяница деловито обыскивает и ощупывает сам себя, на всякий случай заглядывает в цветочную вазу, стоящую на крыльце. Ключа нет как нет. Значит дверь — как входное отверстие — отпадает. Пьяница лезет в окно



собственной квартиры, нога в лаковом ботинке окунается при этом в стоящий у окна аквариум с золотыми рыбками. Вошел. Не успел облегченно вздохнуть, как правая рука, машинально засунутая в жилетный карман, нащупывает пропавший ключ от квартиры. Ага! Вот он! Теперь можно войти в дом. Но как же войти, если он уже вошел?



Чтобы войти внутрь — нужно быть снаружи. И вот для того чтобы открыть снаружи дверь найденным ключом, пьяница вылезает на улицу через окно, в очередной раз макая лаковый ботинок в аквариум с золотыми рыбками. Наконец, обряд «возвращения домой» полностью выполнен.

Начинается серия столкновений с обстановкой, с вещами, которые для подвыпившего хозяина этих вещей становятся чужими, непонятными, необычными и непослушными. Коврик скользит по натертому паркету, словно он на колесиках, маятник настенных часов кажется ножом гильотины, графин с виски убегает от жадно протянутой руки, звериная шкура, лежащая на полу, свирепо скалит зубы, складная кровать не складывается, чтобы подняться по лестнице, нужен альпеншток. Вся эта борьба с вещами расцвечена акробатическими и танцевальными фиоритурами.

Но блестящие иронического остроумия щедро рассыпаны даже в тех фильмах «Мючүэл», уровень которых в целом не очень высок. В фильме «За экраном», где Чаплин безжалостно высмеял клинический идиотизм сеннеттовских комических короткометражек, почти половина картины посвящена воспроизведению своеобразной дуэли на кремовых пирожных. Помощник реквизитора Чарли, войдя во вкус этой игры, «выстреливал» пирожные в своего противника пулеметными очередями. Значительная часть этих «снарядов» летела мимо намеченной цели и поражала участников съемки, происходившей в соседней декорации. Снимался пышный костюмно-исторический фильм, среди персонажей которого были некий субъект в мантии и короне, похожий на трюфогового короля, и католический епископ в полном облачении с посохом. Один из кремовых паев попадает в физиономию





трефовому королю, другой залепляет кремом лицо епископа...

Жорж Садуль считает, что в фильме «За экраном» «пристрастие ко всяким пакостям доведено до предела»¹⁰.

Нам кажется, что значительно правильнее было бы увидеть в этом фильме злую эпигramму на «веселый праздник умалишенных» (так называет Садуль комические фильмы Сеннетта), пародию на комедию попечин. Садуль не обращает также внимания на сюжетные ситуации, связанные со служебным положением ге-

роя фильма — помощника реквизитора киностудии, которого с холодным равнодушием эксплуатирует его непосредственный начальник — ленивый гигант Голиаф. В контексте сюжета кремовые пирожные, бросаемые рукой маленького реквизитора в Голиафа, короля и епископа, обретают весьма определенный социальный смысл. Этот смысл дошел до американских блюстителей морали: маленький человек посягнул на «сильных мира сего», осмелился представить в смешном виде священнослужителей и венценосцев...

В фильме «За экраном» Чарли — не бродяга, в поисках куска хлеба берущийся за любую, в том числе и не за свою работу, с тем, чтобы проявить полную профессиональную непригодность и быть через сутки уволенным на все четыре стороны. В должности помощника реквизитора Чарли проявляет неистощимое трудолюбие: он перетаскивает реквизит и мебель (одновременно полторы дюжины стульев, нагрузившись которыми он неожиданно становится похожим на гигантского динозавра), подготавливает павильон к съемке, с готовностью принимает участие в репетиции сцены дуэли с кремowymi пирожными.

Критики отмечали, что Чаплин, создавая свои буффонады, разоблачал с помощью смеха бездушный механизм бесчеловечного общества. Для этого ему как художнику, естественно, необходим был соответствующий постоянный персонаж. Каков же истинный характер этого персонажа?



¹⁰ Жорж Садуль. Жизнь Чарли, стр. 96.

Существует до сих пор никем не опровергнутая легенда о постоянной экранной маске Чаплина, легенда о том, что Чарли в его картинах изображен одиноким сентиментальным бродяжкой, заблудившимся во враждебном ему мире.

«Каждому его фильму, — писал один из критиков, — хочется дать подзаголовок — «Жалостливая и забавная повесть о благородном бродяжке, его забавных подвигах и печальных проказах». Именно такое сочетание слов наиболее точно передаст структуру и настроение фильмов Чаплина»¹¹.

«Чаплин — бродяга, без отечества, без семьи, без друзей..., бродяга, которого, треплет жизнь, но который не знает другой и удовлетворится этой, если только она будет хотя бы немного легче», — писал другой критик¹².

Подобного рода бродяги («хобо») неоднократно появлялись на театральных подмостках США. Одним из постоянных исполнителей «хобо» на американской эстраде был актер Нат Уиллс, с добродушным юмором подшучивающий над самим собой. Теодор Драйзер писал об этом актере:

«Мне припоминается гений комического мира, Нат Уиллс, когда он в рубашке, порванной на груди, без нижнего белья, в дырявых башмаках в три раза больше надлежащего размера, в маленькой рваной соломенной шляпе, из которой сквозь дыры торчали его волосы, в рваных штанах, подпоясанных куском веревки, с какой-то особенной, невыразимой улыбкой на грязном, поросшем жесткой щетиной лице, приняв позу великого оратора и торжественно ударяя себя в грудь, восклицал:

— Пятнадцать лет тому назад я был бедным, несчастным, забитым босяком, ночующим в парке. У меня не было даже рубашки, чтобы прикрыть свое тело. Не было приличных штиблет. Моя шляпа была вся в дырах. Я ходил всегда грязный и небритый, ибо у меня не было ни гроша, чтобы я мог помыться в бане и заплатить за бритье. Я всегда голодал. У меня не было ни одной души на свете, к которой я мог бы обратиться за помощью. А между тем, — и он гордым драматическим жестом ударял себя в грудь, — взгляните на меня теперь!!! — затем он театрально поднимал одну руку вверх, как бы желая сказать: «Может ли быть еще более разительный контраст?»

Юмор заключался не только в резком контрасте между его внешностью и тем смыслом, что он вкладывал в свои слова, но и в некоторой добродушной характеристике босяка как такового, в том гордом вызове всему установленному порядку, который так характерен для многих из них и так резко отличает их от остального общества»¹³.

Образ Чарли никогда не имел ничего общего с такой трактовкой образа бродяги.

¹¹ Борис Э т и н г и н. Чаплинские мотивы и темы в литературе XX-го века. — «Интернациональная литература», 1937, VIII, стр. 189.

¹² Михаил Б л е й м а н. Образ маленького человека. — Сб. «Чарльз Спенсер Чаплин», стр. 23—35.

¹³ Теодор Д р а й з е р. Нью-Йорк. М. — Л., 1927, стр. 38—39.

Легенда приписывает фильмам Чаплина также стереотипные, стандартные концовки: одинокий бродяга, разочарованный и обиженный уходит «в диафрагму» по пыльной дороге, навстречу очередным жизненным невзгодам. «Почти каждый фильм Чаплина заканчивается кадром, показывающим, как его герой уходит вдаль»¹⁴. Такого, если верить легенде, «традиционная чаплинская кода — уход, обязательный почти для каждой картины»¹⁵.

Легенда о сентиментальном бродяге, уходящем по пыльной проселочной дороге в финальную диафрагму, не соответствует действительности. Фильмы Чарли Чаплина опровергают и отвергают эту примитивную, основанную на незнании его творчества легенду.

Определение — «жалостливая и забавная повесть о благородном бродяжке» в качестве подзаголовка к фильмам «Час пополудни», «Вечер в театре», «Лечение», «Женщина», «За экраном», «Кармен» никак себя не оправдывает. Термин «печальные проказы» применительно к фильмам «Авантюрист», «Граф», «Пожарный» и др. оказывается нелепостью. Что касается «традиционной чаплинской коды — ухода», якобы обязательной для всех его фильмов; то здесь получается еще больший конфуз. Из четырнадцати фильмов «Эссеней» лишь в одном фильме («Бродяга») дается финальный уход в диафрагму. Из двенадцати фильмов «Мьюзуэл» ни в одном фильме нет этой, якобы традиционной, «чаплинской коды». Более того, концовки крайне разнообразны: из-под обломков взорванного коттеджа выглядывает озорное лицо Чарли («Работа»), одержимый сплином посетитель курорта проваливается в лечебный источник («Лечение»), фильм заканчивается поцелуем в диафрагму («За экраном»), Чарли женится на дочери своего хозяина («Ссудная касса»), Чарли и его приятельница входят к священнику для свершения брачного обряда («Иммигрант»), Чарли об руку с девушкой из Армии спасения идет в церковь («Тихая улица»), Чарли-чемпиона подбрасывают в воздух восторженные зрители («Чемпион») и т. д.

Попытки объяснить выдуманной стандартностью образа, или несуществующей стереотипностью концовок фильмов своеобразие творчества Чаплина и его популярность, способны лишь завести исследователя в тупик.

Своеобразие творчества Чаплина раскрывается в специфических чертах его эксцентрики, столь отличной от эксцентрики Гарри Ленгдона, Монти Бенкса, Гарольда Ллойда и Бестера Китона.

Для Чаплина типично эксцентрическое обыгрывание вещи, как метод привлечения внимания зрителя и к вещи, и к самому факту ее существования. Валяющаяся на полу киностудии медвежья шкура может ускользнуть от внимания зрителя, если Чарли не сделает ей маникюр и не расчешет на пробор ее пахнущую нафталином облезлую шерсть. Заношенные, рваные бутсы на ногах забравшегося в отель пьяницы не будут замечены, если... Чарли не станет их чистить зубной пастой. Огромные боксерские рукавицы, которые только что напялил на себя бродяга, могут

¹⁴ Михаил Блейман. Образ маленького человека. — Сб. «Чарльз Спенсер Чаплин», стр. 22, 46.

¹⁵ Александр Лейтес. Талант и мировоззрение (к вопросу о творческом пути Чарли Чаплина). — «Новый мир», 1948, № 5, стр. 277.

выпасть из поля внимания наблюдателя, если... Чарли не положит одну из них себе на голову вместо пузыря со льдом.

Постепенно этот метод становится творческим принципом, чуть ли не точкой зрения. Эксцентрическое отношение к окружающему Чаплина миру — становится методом обнаружения свойственных этому миру алогизмов, противоречий и неполадок.

Поведение Чарли в окружающем его мире безусловно эксцентрично. Но изображенный в его фильмах мир — мир подлинный, настоящий, даже если иногда он и кажется эксцентричным. Чаплин демонстрирует подлинность мира через эксцентрическое к нему отношение. Но демонстрирует, не прибегая к вспышкам репортерских ламп, к тенденциозной публицистичности, к чрезмерной сентиментальности.

По утрам улицы американских городов устланы, как осенними листьями, выброшенными за ненадобностью газетами. Картины Чаплина никогда не становились осенними листьями вчерашних газет. Они десятилетиями сохраняют свою актуальность, потому что они правдивы, а правда в искусстве столь же бессмертна, как действительность.

Прилизанная, отлакированная в рядовых фильмах Голливуда действительность в фильмах Чаплина предстает без грима. Механизм «жестокости мира» распадается на элементы. Эти элементы иронически рассматриваются под микроскопом. Любая мелочь при этом дана крупным планом. Все, чем заинтересовывается Чарли, почему-то оказывается фальшивым, неполноценным, дрянным, подлым и негодным. Потешная фигурка Чарли, вписанная в сюжеты чаплинских новелл, служит лакмусовой бумажкой, индикатором.

К одной и той же стороне действительности Чарли подходит по-разному. В ресторане он то официант, то посетитель, собирающийся даром пообедать. Сегодня он бездомный бродяга, которого преследует полиция, а завтра — полицейский. Да и в пределах одного и того же сюжета он то сообщник мошенника капитана, силой вербующего матросов, то одна из жертв, «зашанхаенных» этим же капитаном.

Так и бродит по киноэкранам мира созданный Чаплином человек, Где бы он ни появлялся, немедленно и для него, и для зрителя обнаруживается внутренняя гниль и неустроенность какой-нибудь из сторон «страны неограниченных возможностей», ставшей для Чаплина неистощимым источником юмористических сюжетных сопоставлений и сатирических обобщений. Киностудии и полицейские участки, банки Уолл-Стрита и ссудные кассы, боксерские ринги и рестораны, городские улицы и проселочные дороги, курорты и универмаги ... Все это заботливо перетряхивается, пересматривается, перелицовывается, выворачивается наизнанку, после чего оказывается, что эта перелицованная и вывороченная наизнанку действительность обнаруживает свое весьма неприглядное, но зато подлинное лицо.

Вы видите на экране изящный силуэт океанского парохода. Аппарат приближается. На палубах парохода беспорядочная груда тел — это полунищие иммигранты, едущие искать счастья в Америку.

Ресторан. Вместо официантов в нем целый взвод вышибал и убийц, которые только и ждут случая избить недоплатившего несколько центов посетителя.

В другом случае мы оказываемся на фешенебельном лечебном курорте, обитатели которого — сплошь бездельники-симулянты. Все они абсолютно здоровы, если не считать бородатого гиганта с вывихнутой лодыжкой и одиноко умирающего в кресле на колесиках старичка — создателя курорта.

Запоминаются лечебные процедуры курорта: свирепые массажисты и банщики, похожие на палачей, выворачивают суставы попавшим в их руки больным. Камера лечебных процедур становится одновременно камерой пыток и спортивным рингом, на котором больные «входят в клинч» и «переходят в партер», увертываясь от своих противников.

Когда в колодезь источника, расположенного на территории курорта, по ошибке вылили несколько десятков литров виски, «больные», ежедневно с кислой миной глотавшие прописанную им кружку целебного пойла, жадно набрасываются на «живительную влагу». Болезни — как рукой сняло: «больные» пляшут, поют, преследуют женщин.

Шикарный салон в доме выскочки-миллионерши. Представители «высшего общества» лебезят и заискивают перед проходившим, выдавшим себя за титулованного аристократа.

Роскошный тихоокеанский пляж... Он наводнен нахальными проходивцами, пристающими к женщинам и ввязывающимися в драку с мужчинами, опрокидывающими скамейки. Иногда он становится площадкой для преследования сбежавшего из тюрьмы каторжника.

Шикарный универмаг, с лакированными эскалаторами, вежливыми приказчиками и предупредительными детективами, отслеживающими магазинных воров. В этом чудесном механизме опять не все в порядке: директор и контролер — мазурики, только что укравшие недельную выручку...

На голливудской киностудии мы неожиданно видим забастовку подсобных рабочих, штрейкбрехеров.

Чаплин помогает зрителю разобраться и в вопросах найма рабочей силы... В одних случаях, когда работа привлекательна и желанна, претенденты на единственное свободное место расправляются друг с другом, как дикари. В других случаях, когда работа оплачивается плохо, рабочих вербуют ударом молотка по затылку.

Основательная характерная черта «жестокости мира», воспроизведенного в фильмах Чаплина, — царящая в этом мире социальная несправедливость, жертвой которой постоянно оказывается маленький человек — Чарли. Его беспощадно эксплуатируют («Работа», «За экраном», «Зашанхаенный», «Чемпион», «Бродяга»), дискриминируют в соответствии с законами об иммигрантах («Иммигрант»), несправедливо подвергают заключению в тюрьме («Полиция», «Искатель приключений»).

Главное занятие людей, населяющих жестокий и несправедливый мир фильмов Чаплина, — правонарушение. Девушка идет по лесу — на нее нападают бандиты, а потом те же бандиты организуют ночной вооруженный налет на ферму ее

отца («Бродяга»). Двое бродяг вламываются в квартиру одинокой женщины («Полиция»). Элегантный бородатый авантюрист обчищает витрины и сейф ростовщика («Ссудная касса»). Владелец старого парохода стремится потопить его с целью получения страховой премии («Зашанхаенный»), директор универмага обворовывает сейф («Контролер универмага»), цыгане похищают девушку («Бродяга»), шайка воров обворовывает старуху-иммигрантку («Иммигрант»). Распоясавшиеся бандиты набрасываются на постовых полисменов и избивают их до полусмерти. После побоища на мостовой остаются лишь растерзанные полицейские мундиры с нагрудными бляхами («Тихая улица»).

Третьей отличительной особенностью все того же жестокого и несправедливого мира — ханжеская проповедь «смирennemудрия», «терпения и любви», нищим, угнетенным и поработленным.

Эти стороны окружающей его действительности Чаплин иронически изобразил в фильмах «Бродяга», «Полиция» и «Тихая улица».

Созданный Чаплином персонаж — Чарли, с помощью которого Чаплин высмеивает и обличает, критикует и издевается, — результат большой, кропотливой, вдумчивой работы.

Чарли — не искусственный, созданный в лабораторных условиях экранный гомункулус; он в значительной степени порождение того жестокого и несправедливого мира, который его окружает, с которым ему приходится бороться. Именно бороться.

В беспрестанных столкновениях с жизнью маленький Чарли научился рассматривать окружающую его действительность как органически чуждую ему и враждебную. Каждая встреча — стычка, каждый разговор — конфликт. Вся жизнь сводится для маленького человека к борьбе за существование. За каждый грош, за каждый кусок хлеба, даже за улыбку любимой девушки приходится бороться. Сказка, придуманная буржуазными критиками о социальной пассивности Чарли, его непротивленчестве, его пессимизме, опровергается всей творческой практикой Чаплина. Чарли по-своему активен. Постигающие его мелкие и крупные жизненные неудачи лишь закаляют его, делают его более боеспособным, выносливым. В каждом встречном Чарли видит соперника, конкурента, исконного врага. В схватке, состязании Чарли — изобретательный и остроумный выдумщик. Борясь с более сильным противником он бывает не особенно разборчив в выборе средств, иногда не прочь сплутовать, прибегнуть к обману и запрещенным ударам. При всем этом трогательный и гуманный образ маленького Чарли был близок и понятен многонациональному зрителю мирового экрана.

Маленький человек в отчаянной борьбе за существование — такова была основная, генеральная тема фильмов Чарльза Спенсера Чаплина о жизни и приключениях Чарли.

Чарли в фильмах Чаплина приходилось бороться за существование; Чаплину приходилось бороться за свое право отражать на экране эту борьбу, за право «существования» Чарли на киноэкране.

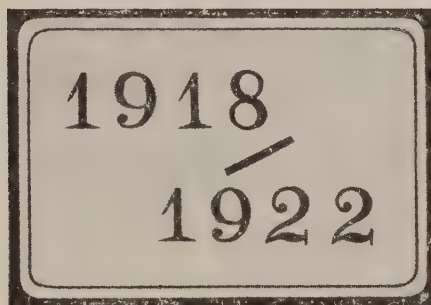
Творческий путь Чаплина в значительной степени и определялся перипетиями этой борьбы.

В поисках лучших условий для создания своих фильмов Чаплин в июне 1917 г. подписал договор с только что организованной фирмой «Ферст Нейшенел» на постановку восьми картин. В ноябре 1917 г. Чаплин приступил к строительству своей собственной студии в Голливуде на авеню Ла-Бреа. На этой студии впоследствии были сняты все его фильмы, начиная с «Собачьей жизни» (1918) и кончая «Огнями рампы» (1952).

В январе 1918 г. студия на авеню Ла-Бреа была закончена. Территория студии была обсажена деревьями, дорожки залиты асфальтом. Чарли прошелся своей экранной походкой по мягкому еще асфальту одной из дорожек, запечатлев на нем таким образом отпечатки своих ног, и расписался на асфальте концом тросточки: «Чарли Чаплин, 21 января 1918 года».

ГЛАВА

ЧЕТВЕРТАЯ



Чаплин — в фирме «Ферст Нейшенел». Социальные мотивы новых фильмов Чаплина. Реалистический фильм о жизни американского безработного («Собачья жизнь»). Начало преследования художника-реалиста. Анти-милитаристический фильм Чаплина «На плечо!». Реалистическая комедия о Чарли — работнике фермы, раскрывающая еще одну сторону американского образа жизни («Солнечная сторона»). Фильм Чаплина «Малыш». Успех «Малыша» и триумфальная поездка Чаплина в Европу. Участие Чаплина в фильме Теда Рида «Чудак». Последние фильмы Чаплина для «Ферст Нейшенел». Противопоставление имущих бесправным беднякам и бродягам («Праздный класс»). Рассказ о жестокой эксплуатации рабочего («День получки»). Остроумная сатира на ханжество американского общества («Пилигрим»). Символический конец «Пилигрима» и его автобиографический смысл.



фильмах, поставленных Чаплином для «Ферст Нейшенел», социальные мотивы звучали отчетливее, критика жестокого мира, в котором приходилось жить Чарли, была еще резче.

Уже в первом фильме, снятом в студии на авеню Ла-Бреа, была показана безработица. «Собачья жизнь» — недвусмысленно назывался этот фильм. На экране в острых, сатирических красках была показана неприглядная судьба безработного бродяги. Площадкой действия фильма были трущобы городских окраин, населенные опустившимися, голодными и озлобленными людьми. Бюро по найму рабочей силы, в котором время от времени обитатели трущоб пытаются получить работу, и низкопробный кабак, где по вечерам собираются подозрительные личности, — таковы «культурные центры» района, где разворачивается сюжет. Чарли в этом фильме больше чем когда-либо беден, несчастен, жалок и беспомощен.

В первых кадрах фильма мы застаем Чарли спящим у забора на голой земле, подложив под голову руку. Спать холодно, жестко, неудобно. Со всех сторон дует. Чтобы подчеркнуть трагизм исходной ситуации, режиссер заставляет Чарли затыкать кусочками ваты из подкладки пиджака небольшую дырочку в заборе — «чтобы не дуло». Чарли использует как муфту обломок железной трубы. Грубое прикосновение руки полицейского будит Чарли. Начинается день, полный маленьких удач и больших огорчений. Чарли спешит в бюро по найму. На дверях — широкоформатное объявление: требуются люди на пивоваренный завод¹. У Чарли огромное желание получить работу, но безработных много, очень много. Конкуренты оттесняют Чарли от окошка. Возникает драка. Наиболее ловкие, сильные и нахальные протискиваются раньше других к окошку, получают повестки. Чарли ничего не достается. Изрядно помятый и истерзанный, он выходит на улицу. Собачонка Скрепс, принадлежащая Чарли, находит валяющуюся на дороге обглоданную кость. Откуда ни возьмись, целая стая голодных бездомных собак. Все они набрасываются на Скрепса, отнимают у него кость. Если бы Чарли вовремя не вмешался, Скрепс был бы разорван на клочки². Собачонка спасена, но... вся свора псов набрасывается на Чарли. Бродяга, преследуемый собачьей стаей, улепетывает, куда глаза глядят, собаки гонятся за ним, кусают его за пятки, рвут одежду. Скрепс, поджав хвост, старается не отстать от хозяина...

¹ «Собачья жизнь» ставилась в дни ратификации так называемой восемнадцатой поправки к конституции США — т. е. «сухого закона». Чаплин еще в апреле 1917 г. выпустил «Лечение», в котором жестоко высмеял сторонников этого закона.

² Непереводимая игра слов, на которую был рассчитан эпизод: по-английски «scraps» — клочки.



Так начиналась созданная Чаплином повесть о «собачьей жизни» маленького безработного человека. Все попытки бродяги Чарли приспособиться к окружающей действительности доказывали, что добиться чего-нибудь честным путем невозможно ни человеку, ни собаке. Чтобы насытиться, нужно красть — следует преуморительная сцена возле лотка с сосисками и пирожками. Собака и Чарли работают на пару: собака утаскивает сосиску за сосиской, Чарли сует в рот пирожок за пирожком. Повернется продавец к Чарли — исчезла сосиска, повернется к собаке — одним пирожком меньше.

Потом Чарли становится обладателем туго набитого бумажника. Этот бумажник грабители отняли в темном переулке у пьяного прохожего и зарыли в землю. Скрепс выкапывает бумажник и приносит его своему хозяину. Грабители обнаруживают краденый бумажник в руках у Чарли и отнимают его. Вновь начинается жестокая борьба, столь характерная для «собачьей жизни», изображенной Чаплином. В этой жизни приходится ловчить... Грабителей много, каждый из них в отдельности сильнее бродяги. Чарли пускается на хитрость. Первого грабителя он оглушает ударом по голове бутылкой, после чего поднимает оглушенного, прислоняет к стене, прячется за его бесчувственное тело и, просунув руки в проймы его жилета, начинает жестами требовать, чтобы второй бандит отдал ему бумажник. Заполучив бумажник, Чарли оглушает и второго бандита, после чего пускается наутек. За ним гонятся бандиты. Бродяга обороняется тарелками от вооруженных до зубов бандитов. Бандиты одолевают Чарли, но Скрепс приводит полицию. — Спасение в последнюю минуту! Бандиты схвачены, Чарли в сопровождении Скрепса и своей возлюбленной — левочки, только что уволенной из кабака, покидает поле сражения, унося с собою отвоеванный краденый бумажник...

Скупыми, но выразительными штрихами рисует Чарли «благоденствие» своих героев, приобретенное, очевидно, в обмен на содержимое бумажника: Чарли арендовал ферму и занялся земледелием... «Я полагал, — писал Чаплин впоследствии, — что может показаться комичным, если я представлю, как я в поле вынимаю из кармана по зернышку и сажаю их в землю, прорывая ямочку своим пальцем...»³

Конечно, эпизод этот был очень смешным. Нелепая маленькая фигура бродяги Чарли с забавной деловитостью, засеивающего поле «вручную», вызывала гоме-рический хохот. В фильме после только что описанной пародийной сценки не показано, какой урожай собрали фермер Чарли и его подруга.

В финальном эпизоде Чарли и Эдна, счастливые и радостные, смотрят в детскую колыбель. На мгновение можно предположить, что в колыбели ребенок, их ребенок... Следующий кадр иронически снимает это предположение: в колыбели не ребенок, а щенята — потомство Скрепса.

Таков «счастливый конец» собачьей жизни безработного американца.

История жизни американского безработного была рассказана Чаплином так просто и безыскусственно, что фильм вызвал резкие возражения со стороны сторонников «чистого» кинематографического языка, изощренной формы, ревностных отрицателей «литературного» и «театрального» кинематографа. К их числу относился и Жан Кокто (в будущем постановщик заумного сюрреалистического фильма «Кровь поэта»). «Кино сейчас в тупике, — писал Кокто. — В первые же дни, когда мы еще были ошеломлены новым изобретением, кино уже пошло по ошибочному пути. Стали фотографировать театр. Постепенно этот театр стал кинематографическим театром, а никак не чистым кинематографом. Прогресс может быть только губительным для кино. Чем дальше, тем хуже: рельеф, цвет, звук, — скоро кино у нас будет в столь же плачевном состоянии, как и наш театр. В глубине этого тупика, на стене, которую молодежь должна разрушить до основания, я вижу наиболее яркое воплощение этих ошибок — «Собачья жизнь» Чаплина»⁴.

Резкими отзывами прессы дело не закончилось: в адрес Чаплина посыпались обвинения. Его фильмы были объявлены антипатриотическими, антиморальными. Сам он был объявлен дезертиром, укрывающимся от воинской повинности, не желающим поэтому принимать американского подданства. На авеню Ла-Бреа десятками и сотнями присылали письма со вложенными в них «белыми перьями позора»: «Чарли-трусу», «Чарли-дезертиру». Политический подтекст этой шовинистической кампании понятен. Дело было не в трусости и не в дезертирстве, а в сатирической направленности комедий Чаплина.

Но Чаплин не сложил оружия. Его следующий фильм был еще резче, еще сатиричнее. Как бы отвечая на обвинения в дезертирстве, в отказе от воинской повинности, Чаплин отправил своего Чарли на фронт.

Маленький смешной экранный человек покорно сменил котелок на форменную каску, тросточку — на винтовку, пиджачок — на солдатскую куртку. Но и переодевшись солдатом, он продолжал сохранять глубоко штатский вид. Каска

³ «Чарли Чаплин о себе». — Сб. «Чарльз Чаплин», стр. 19.

⁴ Рене Клер. Размышления о киноискусстве, стр. 24—25.

военного образца у большинства зрителей ассоциировалась с продавленным котелком, винтовка — с тросточкой. Чарли на передовых позициях не стал менее проиничным. Скорее наоборот, поскольку на этот раз смешной экранный персонаж впервые столкнулся с проблемой войны и милитаризма.

Велика была творческая смелость художника, рискнувшего приступить к постановке остро обличительной комедии на материале, который режиссерами Голливуда трактовался в напыщенных, патетических тонах. Голливудские фильмы разжигали военную лихорадку, прославляли доблесть американских парней на Западном фронте. «Призыв народа», «Рождение патриотизма», «Американские методы», «Американец — это все», «Новобранец № 258», «Спасение для Демократии», «Одним американцем больше», «За свободу мира», «Ответ Америки», «Капитуляция немецкого флота», «Крестоносцы Першинга», «Потопление «Лузитании», «Почему Америка победит?» — таков был репертуар военных фильмов Голливуда 1917—1918 гг.

В контексте ура-патриотического голливудского репертуара фильм Чаплина «На плечо!» (октябрь 1918 г.), выпущенный накануне капитуляции Германии, был, пожалуй, единственным американским фильмом, сказавшим несколько слов правды об империалистической войне.

Этот фильм был дерзким и смелым ответом художника на кампанию травли, организованную в 1917—1918 гг., против «трусливого английского еврея». Хотя события фильма «На плечо!» и были поданы как сон новобранца Чарли, не побывавшего еще на фронте, этот сон оказался значительно правдивее и реалистичнее событий других голливудских фильмов, действие которых происходило наяву. Вместо условных стандартизированных «воjak», одерживающих победу за победой, Чаплин показал обычных, рядовых американцев, тех самых, которых американские газеты называли «крестоносцами».

«Крестоносцы» были показаны в несколько шаржированной, но тем не менее натуралистически схваченной обстановке. Документальная достоверность (залитые водой окопы) была эксцентрически обыграна: на большом пальце ноги спящего в воде солдата квакала лягушка; проснувшись, рядовой Чарли вытаскивал из воды онемевшую за ночь ногу и долго массировал ее, прежде чем понять, что он массирует не свою ногу, а ногу соседа...

Атмосфера окопной жизни, в которой смерть подстерегала солдата на каждом шагу, была передана в своеобразной чисто чаплинской манере, найденной им еще в «Тихой улице». На перекрестках траншей были прикреплены иронические указательные таблицы, как на городских перекрестках («Бродвей» и др.), исключительно для того, чтобы подчеркнуть, что окопы западного фронта — это далеко не Бродвей. Обитателю окопного «Бродвея» достаточно было выставить над бруствером бутылку виски, чтобы она была мгновенно «откупорена» неприятельской пулей...

Чарли, стрелявший с «Бродвея» по бошам, как по мишеням тира Кони-Айленд, методически отмечал каждое попадание мелом на специальной дощечке. Эта эксцентриада, однако, заканчивалась рикошетом неприятельской пули от каски Чарли, который после этого стирал одну из отметок на своей дощечке...

Самое «необычное» в фильме Чаплина было то, что обитатели залитых водою окопов вовсе не желали воевать. Их мысли были устремлены за океан, домой, к будничным интересам и заботам. Даже бездомный Чарли, у которого за океаном не было семейного очага и, следовательно, не могло быть бытовых интересов и забот, стремился обрести таковые. Знаменитый эпизод с чтением чужого письма — попытка Чарли «зайцем» приобщиться к семейным горестям и радостям. Еще более характерен в этом смысле эпизод, в котором сержант вызывает охотника выполнить ответственное поручение командования. Рядовые, в том числе и Чарли, наперебой предлагают свои услуги, рассчитывая, что «ответственное поручение» связано с отправкой в тыл. Чарли удается оттолкнуть остальных претендентов — сержант останавливает свой выбор на нем... Но какая растерянность появляется на лице Чарли, когда ему объявляют, что он должен отправиться с разведывательными целями в расположение противника! Как настойчиво он стремится уступить своим однополчанам свою «командировку»! Все дружно отказываются: в подразделении не оказывается ни одного «настоящего храбреца». Никому не хочется идти в разведку, подставлять лоб под пулю. После этого эпизода, разоблачающего моральное состояние «крестоносцев Першинга», веселая буффонада с разведчиком, переодетым деревом, и фантастическая история о пленении разведчиком немецкого генерального штаба во главе с кайзером и Гинденбургом, производят на зрителя пародийное, ироническое впечатление. Да и сам герой представляет собою откровенную карикатуру на бравого солдата-янки.

Изображением окопной грязи военных будней, разоблачением напыщенной романтики «крестоносцев Першинга» Чаплин не ограничился. В убийственно иронической концовке фильма «На плечо!» был изображен торжественный прием в честь выигравшего войну новобранца Чарли. На приеме присутствовали руководители Антанты: Георг V, Пуанкаре и Вильсон, выпрашивающие у Чарли «на счастье» цветочек из петлицы. Наивный простака Чарли, как все американские обыватели, необыкновенно охочий до всякого рода сувениров, срезает на память у великих мира сего пуговицы от штанов. Английский король, французский и американский президенты по очереди ... теряют брюки.

Эпизод был безоговорочно изъят цензурой. Попытки Чаплина сослаться на то, что, мол, все содержание фильма — всего лишь сон новобранца, не произвели на цензоров никакого впечатления. Следует напомнить, что в то время, как в Лос-Анджелесе и Нью-Йорке американская цензура кромсала фильм Чаплина, Ллойд Джордж, Клемансо, Орландо и Вильсон готовились за зеленым столом Версаля перекраивать карту Европы. Замысел — показать на экране в дни Версальской мирной конференции потерявшего штаны американского президента — был расценен цензурой как святотатством.

Фильм «На плечо!» вышел на экраны США лишь после того, как Чаплин сократил его почти на половину.

Так же, как впоследствии «Глупые жены» и «Алчность» Штрогейма, этот фильм оказался чересчур правдивым фильмом. Поэтому впоследствии цензоры дополнительно вырезали эпизоды взятия в плен немецкого генштаба, а потом запретили фильм вообще.



Чаплин понимал, проповедником каких идей был этот его фильм. «Я очень горжусь этой картиной,— говорил он впоследствии,— она возникла в самый разгар самого безумного военного психоза. Она обличает все безобразия и ужасы войны. Это — революционная картина, не пацифистская, а революционная, если учесть момент, когда она появилась»⁵.

Антимилитаристский фильм Чаплина «На плечо!» имел определенный политический адрес.

Это была его первая откровенно политическая картина. Борьба, раз-
вернувшаяся вокруг выпуска ее в прокат, была политической борьбой. Громадный успех фильма «На плечо!» был в первую очередь успехом политическим.

Зрители хохотали до слез над неуклюжим новобранцем Чарли, увидевшим во сне страшную, натуралистически изображенную правду окопной жизни. Однако не раз во время просмотра этого иронического фильма смех затихал: зрителю становилось жутко...

Приводим вступительные эпизоды фильма «На плечо!» в покadroвой записи, сделанной по копии фильма, хранящейся в Госфильмофонде:

Образцовый взвод.

⁵ «Эгон Эрвин Киш имеет честь представить вам американский рай». М., 1931.



1. Шеренга американских солдат-новобранцев с винтовками на плече. Обмундирование пригнано плохо, стоят они не по ранжиру. По команде сержанта «К ноге!» новобранцы опускают оружие. Чарли на секунду запаздывает. Прикладом своей винтовки угодил он по ноге своему верзиле-соседу. Тот зашипел от боли, подпрыгнул. Команда: «На плечо!». Чарли ухитряется поднять винтовку на плечо прикладом вверх, после чего молниеносно переворачивает ее. «Ряды сдвой!» Новобранцы неуклюже выполняют команду, Чарли особенно неуклюже. Сержант обращает на это внимание. Чарли получает приказание выйти из строя и проделать все упражнения индивидуально. Артикулы Чарли знает плохо. Повороты налево и направо путает, по команде «Кругом!» делает два оборота вокруг оси.

Носки врозь.



2. Чарли, добросовестно выполняя команду, разводит носки до отказа.¹ Взвод по команде сержанта «Шагом марш!» выходит из кадра. Чарли, поглощенный своим занятием, запаздывает и вприпрыжку догоняет взвод.
3. Взвод новобранцев во главе с великаном-сержантом марширует по пыльной дороге; при команде «На месте!» Чарли подбегает и становится в ряды.
4. На аппарат движется взвод новобранцев. В первой шеренге Чарли. Рядом сержант. На его усталом лице равнодушные и безразличные.
5. По команде «Стой! Разойдись!» новобранцы поспешно разбегаются, направляясь к виднеющимся вдали палаткам.



6. Походная палатка. Чарли опрометью вбегает, кидается на койку, сворачивается клубком и мгновенно засыпает.

Во Франции.

7. Чарли снится окоп, глубиной в человеческий рост. Стенки окопа выложены мешками с песком, на дне окопа доски. На перекрестках окопов таблички. Можно разобрать надпись: «Риц-Карльтон». Солдат в железной маске наблюдает за неприятелем через перископ.

Из-за угла появляется прибывший на фронт новобранец Чарли. Он в полной военной выкладке, в железной каске, с киркой, лопаткой и винтовкой. К широкому поясу прицеплены кофейник, терка и мышеловка. На лице Чарли застыло легкое недоумение. Наивные глаза широко раскрыты. Сначала он рассматривает надпись «Риц-Карльтон». Разглядывая ее, он поворачивается спиной, и при этом на его скатанной шинели видна цифра «13». Куда идти? Солдат, стоящий у перископа, указывает Чарли путь. Поравнявшись с табличкой «Бродвей» и «Роттен-Роу», он останавливается. В глубине кадра разрывается граната. Окоп застилается дымом. Чарли болезненно улыбается, бросает окурок, его плечи вздрагивают.

8. Внутренность блиндажа. Земляной пол... Слева у лестницы ящики, на одном из них — граммофон. В глубине — деревянные двухэтажные нары. К потолку подвешен фонарь «летучая мышь». В блиндаже двое солдат: один — постарше, с баками, что-то мрачно жует, другой — помоложе, бреется перед зеркалом, прислоненным к штыку.
9. Солдаты в блиндаже. Один жует, другой бреется.
10. Чарли в окопе. Возле таблички «Бродвей» он замечает вход в блиндаж. Наклоняется и осторожно стучит в стену блиндажа.
11. Солдаты в блиндаже. Оборачиваются на стук. Один перестает жевать, другой бриться. Младший поднимается и идет к выходу.
12. Чарли в окопе у входа в блиндаж. Из выходного отверстия вылезает солдат. Здоровается с новоприбывшим, осматривает его. Обращает внимание на привешенную к поясу Чарли мышеловку.
13. Мышеловка у пояса Чарли. Рука солдата неосторожно дотрагивается до пружинки. Мышеловка захлопывается. Руки Чарли освобождают прищемленный мышеловкой палец любопытного солдата. Чарли снова натягивает пружину.
14. Чарли и солдат в окопе у входа в блиндаж. Подходит сержант. Солдат, прищипавший палец, вытягивается во фронт, отдает честь. Чарли...
15. ...таращит на него глаза, не понимая, кому солдат отдает честь. Оборачивается на сержанта, бросает папиросу, отдает честь. Опустив руку, Чарли касается рукой мышеловки, которая тут же прищемляет ему палец.
16. Окоп у входа в блиндаж. Чарли, солдат и сержант. Чарли трясет рукой, попавшей в мышеловку. Сержант, продолжая осмотр окопа, уходит. Солдат хохочет, глядя, как Чарли высвобождает и сует в рот прищемленный палец. По приглашению солдата Чарли лезет в отверстие блиндажа и застревает: скатка № 13

оказывается чересчур широкой. Солдат,¹ упершись спиной в стену окопа, толкает Чарли ногой в зад. Чарли влетает в блиндаж; солдат, нагнувшись, смотрит ему вслед.

17. Внутренность блиндажа. Бородатый солдат лежит на верхней наре, продолжая что-то жевать. Влетевший в блиндаж Чарли сидит на полу, держась рукой за ушибленную голову. При падении железная каска слетела. Чарли поднимает каску, нахлобучивает ее себе на голову, встает. Осматривается, отцепляет от пояса терку.
18. Чарли рассматривает терку. В глубине кадра виден лежащий на нарах пожилой солдат. Чарли соображает, куда бы ему пристроить терку. Осматривается, выбирая подходящее место. Подходит к дверям, вешает терку на гвоздик на уровне спины. Укрепляет терку рукояткой штыка, поворачивается к терке спиной и почесывается об нее. На его лице при этом нескрываемое удовлетворение. Почесавшись о терку, Чарли подходит к нарам, продолжая почесывать спину рукой. Солдат на нарах успел уснуть. Чарли дотрагивается пальцем до небритого щетинистого подбородка уснувшего солдата. Вот это да!! Он быстро поворачивается к солдату спиной и почесывает спину о его подбородок. Разбуженный солдат осыпает Чарли ругательствами.

Бош.

19. Немецкие окопы, как две капли воды похожие на американские. Три здоровенных солдата-немца стоят на вытяжку перед крошечным офицериком, который рядом с ними выглядит каким-то кузнечиком. Офицерик злобно насккивает на солдат, осыпая их бранью.
20. Офицерик кричит на стоящего перед ним на вытяжку громадного солдата, осматривая винтовку, которую великан держит в руках.
21. Офицерик буйствует в окопе, кидается на солдат с кулаками, вырывает у великана-солдата винтовку, брезгливо ее осматривает.

Мирный завтрак

22. В американском окопе возле входа в блиндаж солдаты Сид и Чарли завтракают. Чарли жует бутерброд, Сид перелистывает иллюстрированный журнал. Разрыв снаряда. Чарли от неожиданности поперхнулся. Окоп наполняется дымом.
23. Сид смотрит на...
24. ...застывшее лицо Чарли.
25. Сид смотрит на Чарли.
26. Чарли с жалкой улыбкой оборачивается к Сиду. Улыбка превращается в гримасу горечи.
27. Сид и Чарли возле входа в блиндаж. Взрыв... Окоп наполняется дымом. Сид поднимается и направляется в блиндаж.

Здесь тихий уголок... Будь как дома!

28. Сид скрывается в окопе. Чарли поднимается и, опершись на винтовку, начинает чувствовать себя «как дома». Взрыв... Каска подскакивает на голове у Чарли. Окоп наполняется дымом.

29. Лицо Чарли. Еще пять взрывов один за другим. Каска всякий раз подскакивает на голове у Чарли. То съезжает на затылок, то, наоборот, надвигается на лоб.

30. Немецкий окоп. Немецкие солдаты спят сидя. В кадр вбегает офицерик, похожий на злого кузнечика, будит солдат, осыпает их бранью. Солдаты вскакивают, хватаются за ружья, бросаются к амбразурам. Солдат-великан никак не может проснуться от своего богатырского сна. Офицерик бросается на него. Взрыв.. Окоп наполняется дымом.

Немного позже.

31. Чарли стоит с винтовкой на плече в окопе под проливным дождем. Промокший до костей Чарли мечтает... Несложное содержание его грез дано тут же наплывом в левой половине кадра. Перспектива улицы большого города. Выделяется вывеска «Отель Ле Кросс». Наплывом появляется прилавок бара. Бармен приготовляет коктейль... А Чарли все мокнет...

Пробуждение.

32. Чарли стоит с винтовкой на плече в окопе под проливным дождем. Приближается смена караула: разводящий в дождевике в сопровождении солдата без дождевика. Чарли сдает пост.

Пароль — «дождь».



33. Чарли шепчет на ухо сменяющему его солдату пароль. Солдат становится на место Чарли. Чарли строевым шагом, как автомат, направляется в блиндаж.
34. Внутренность блиндажа. На нарах спит небритый солдат, о подбородок которого почесывался Чарли. Входит Чарли. Его движения автоматичны. Дойдя до середины блиндажа он, как по команде, делает движение «кругом», потом «налево», затем «к ноге»... Небритый солдат просыпается и наблюдает за Чарли, перегнувшись через край нар.

.....
Посылки из США.
.....

35. Американский окоп у входа в блиндаж. Появляется вестовой в дождевике с охапкой писем и посылок. Мокнувшему в окопе часовому вестовой вручает письмо и посылку. Подбегает еще несколько солдат, из которых каждый получает посылку и письмо. Вестовой лезет в отверстие блиндажа.
36. Внутренность блиндажа. На нарах спят солдаты: наверху пожилой небритый солдат, внизу — Чарли. На полу струйки дождевой воды. Входит вестовой в мокром дождевике с посылками. Все просыпаются и бросаются к вестовому. Больше всех радуется Чарли, приплясывающий от нетерпения. Небритый солдат и Сид получают каждый по письму и посылке. Чарли ничего не достает. Не может этого быть! Чарли переспрашивает вестового, но посылки нет. Вестовой уходит. Чарли бросается к нарам. И Сид, и небритый раскрыли посылки и жуют что-то. Чарли не выдерживает этого зрелища и бросается к выходу.
37. Окоп. Идет дождь. Под табличкой «Бродвей» сидит с посылкой в руках часовой, сменивший Чарли. Чарли догоняет вестового, только что выпедшего из блиндажа, и спрашивает, нет ли хоть письма, но и письма нет. Чарли лезет обратно в блиндаж. А дождь все идет...
38. На полу в блиндаже воды все прибавляется. Небритый солдат сидит на нарах, пожирая содержимое посылки. Рядом с ним на ящике сидит Сид, занятый тем же. Входит Чарли. Он мрачен и сосредоточен. Садится на нары рядом с небритым, подпершись рукой, на него никто не обращает внимания.
39. Грустное лицо одинокого, голодного, никому не нужного Чарли...
40. Сид и небритый, окруженные банками варенья, свертками с печеньем, жестянками консервов, обмениваются соображениями относительно полученных посылок.
41. Грустное лицо Чарли. Заметив лежащую рядом на ящике мышеловку, он осторожно снимает с крючка кусочек сыру и украдкой отправляет его в рот.
42. Сид и небритый продолжают пиршествовать, разговаривая о чем-то.
43. Грустный Чарли прислушивается к их разговору.
44. Сид и небритый продолжают пиршествовать и переговариваться.
45. Внутренность блиндажа. Чарли поднимается и выходит.
46. Окоп...Под табличкой «Бродвей» сидит сменивший Чарли часовой и читает письмо. Из блиндажа появляется Чарли, проходит мимо читающего и останавливается

за его спиной. Прислонившись к стенке окопа, закладывает руки в карманы брюк. Погружается в мрачное раздумье.

47. Солдат читает письмо. Чарли, стоящий за его спиной, заглядывает через плечо и... тоже читает. Он включается в процесс чтения настолько, что начинает переживать содержание письма. Хохочет вместе с солдатом. Солдат замечает, наконец, присутствие Чарли и сердито смотрит на него. Чарли отворачивается.
48. Солдат с письмом поднимается и уходит. Чарли, грустный и одинокий, садится на его место.
49. Немецкий окоп. Крошечный офицерик, похожий на кузнечика, окруженный солдатами. Видна табличка с надписью «Париж 1918».
50. Чарли грустно сидит, подпершись рукой. К нему подходит вестовой. В руках у него последняя посылка.

Эти уж, наверное, тебе.

51. Вручив Чарли посылку, вестовой удаляется. Чарли раскрывает посылку.
52. Чарли вытаскивает из посылки пачку собачьих галет. Видна фабричная марка — голова сенбернара. Чарли оскорблен. Кроме галет, в посылке еще круглая банка с сыром.

«Камамбер».

53. Чарли нюхает вонючий сыр. Поспешно надевает противогаз.
54. Немецкий окоп. Офицерик, окруженный солдатами. В руках у него стопка с вином. Офицерик провозглашает тост за скорейшее взятие Парижа:

За тот день...

55. Офицерик торжественно отпивает глоток вина...
56. Чаплин в противогазе рассматривает пачку «Камамбера».
57. Американский окоп. Чарли швыряет «Камамбер» как гранату.
58. Офицерик, перед тем как допить вино, снимает головной убор и произносит еще один тост. «Камамбер» попадает ему в физиономию. Общий переполох. Немецкие солдаты зажимают носы. Офицерик, вымазанный «камамбером», мечется возле таблицы «Париж 1918».





Время спать.

59. Американский окоп у входа в блиндаж. Идет проливной дождь. Чарли спасается в блиндаже.

60. Внутренность затопленного блиндажа. На нарах сверху спят трое. Нижняя полка под водой. Под фонарем в воде спит Сид. Из воды торчит только его голова и нога. Слева, у нар, на ящике

граммофон. В блиндаж спускается Чарли. Вода ему выше колена. Подойдя к нарам, Чарли смотрит на...

61. ...Сида, на большом пальце ноги которого сидит огромная жаба. Жаба прыгает в воду.

62. Чарли недоуменно чешет затылок. Лезет в воду под нары, вытаскивает из воды подушку, взбивает ее, лезет снова под нары, при этом замечает...

63. ...спящего в воде Сида. Вода еще немного поднялась, из воды торчит только верхняя часть лица Сида.

64. Чарли укладывается спать в воду.

65. Голова Сида, торчащая из воды. Вода прибывает...

66. Чарли, лежащий на нарах в воде... Почти рядом торчит из-под воды лицо и нога Сида. Чарли смотрит на Сида.

67. Чарли смотрит на Сида.

68. Голова Сида.

69. Чарли болтает рукой в воде.

70. Волна захлестывает Сида. Он пускает изо рта фонтан воды. Приподнимается, отфыркивается, с недоумением смотрит на Чарли.

71. Чарли делает вид, что он тут совершенно не при чем. Отворачивается и укладывается спать.

72. Спящий Чарли и Сид. Сид злобно плещет водой в Чарли. Чарли просыпается...

Нерестань, ты перевернешь лодку.

73. Сид осыпает Чарли ругательствами.

74. Голова Сида. Закончив поток ругательств, он прикрывается мокрым одеялом и засыпает.

75. Чарли внимательно следит за спящим Сидом и его торчащими из воды ногами. На воде колышется щепка, на щепке зажатая свеча. Чарли гонит щепку



к ногам Сиды. Щепка медленно подплывает к ноге Сиды. Горящая свеча прижигает Сиду пятку. С воплем ужаса Сид просыпается и хватается за обожженную ногу. Чарли снова делает вид, что он тут не при чем. Сид призывает громы небесные на голову озорника Чарли. Ругань закончена. Оба ложатся спать. Голова Чарли скрывается под водою. Он чуть не захлебывается. Вынырнув и отфыркавшись, он снимает рупор со стоящего рядом с нарами граммофона, вставляет его в рот и снова ложится спать с тем, чтобы дышать через рупор...

76. Американский окоп... У входа в блиндаж стоит часовой...

Утром.

77. Внутренность затопленного блиндажа. На верхней полке спят трое. Справа торчит из воды голова спящего Сиды. Под нарами только что проснулся Чарли. Он держит в руках граммофонный рупор и сладко зевает, потягиваясь. За ночь он замерз. Руки и ноги затекли. Сначала он пытается согреть руки дыханием, потом, разыскав под водой правую ногу, начинает ее усиленно растирать и массировать. Покончив с правой ногой, он принимается за левую. Неожиданно просыпается Сид и учиняет скандал. Чарли вместо своей левой массировал его правую. Чарли ничего не остается, как вернуть чужую ногу и разыскать собственную.

78. Американский окоп в утреннем тумане. У входа в блиндаж. Пробегает сержант и скрывается в отверстии, ведущем в блиндаж.

79. Внутренность блиндажа, залитого водой. Вбегает сержант. К нему навстречу с нар и из воды поднимаются Чарли, Сид, небритый...

Через четверть часа атака!

80. Американский окоп. У входа в блиндаж. Из блиндажа выскакивают один за другим: сержант, Чарли, Сид и небритый. Все они подбегают к лестницам, приклоненным к краю бруствера.

81. Два солдата, застывшие в напряженном ожидании.

82. Чарли стоит в окопе возле таблички «Бродвей», опершись на винтовку. Вынимает из-за пазухи жестяной кружок на шнурке.

83. Опознавательная табличка № 13 на ладони Чарли.

84. Чарли рассматривает опознавательную табличку. Прячет ее за пазуху. Роемся в кармане, вынимает монетку, гадает «орел» или «решка». Результаты гадания отрицательны. Вынимает круглое карманное зеркальце, смотрится в него и затем прячет в карман.

85. Сержант смотрит на...

86. ...часы, показывающие без трех минут 5 часов.

87. Лицо сержанта.

88. Чарли в окопе. Возле него Сид и небритый. Нервно закуривают. Они хотят поскорей накуриться, и дым от их сигарет заполняет кадр.



Напряженное ожидание. Чарли вытаскивает из кармана зеркало — оно раздавлено. Дурное предзнаменование! Чарли хватается за голову.

89. Лицо сержанта, кричащего «Вперед!»

90. Чарли бросается к лестнице, приставленной к брустверу, отталкивает Сиду, поднимается по лестнице.

Фильм содержал множество талантливо задуманных и мастерски сыгранных эпизодов. Остановимся на

некоторых из них. Чарли отправляется в разведку, переодевшись... деревом. Переодеться деревом — это всякому понятно, но вот сыграть дерево! Чаплин великолепно справляется с этой задачей: когда немецкий сержант гоняется по зарослям за переодетым разведчиком, не только он, но и зритель не может определить, которое дерево — Чарли.

В дальнейшем разведчик, перебравшись через линию фронта и углубившись в расположение неприятеля, сталкивается в полуразрушенном доме с девушкой-француженкой. Девушка не понимает английского языка, разведчик — французского. Наконец, Чарли объясняет девушке, что он американец, пантомимически изображая жестами американский флаг — звезды и полосы.

Фильм «На плечо!» пользовался успехом не только у гражданского населения, но и у солдат-фронтовиков, которые очень неохотно принимали ура-патриотические фильмы голливудских постановщиков. «На плечо!», по отзывам солдат, был единственным фильмом, правдиво отразившим фронтовые окопные будни. «Забота» правительства о «крестonosцах Першинга», выразившаяся в присылке Чарли пакета собачьих галет и порции вонючего сыра, — остроумный намек Чаплина на противоречие интересов офицера и солдата (эпизод взятия немецких окопов и порки немецкого офицера), развенчивание мнимых «героев» войны и выдвижение на передний план рядового солдата — все это находило отклик в сердцах зрителя.

Герой фильма новобранец Чарли — этот предусмотрительный обыватель, захвативший на фронт мышеловку и терку, мечтающий в окопах о бродвейских коктейлях, — конечно, не мобилизованный бродяга. Это — либо оценщик из ссудной кассы, либо подручный портного, либо официант небольшого ресторана, либо режиссер киностудии. Профессия героя не поддается определению, но зато его социальное лицо «маленького» человека, выступает ярко и определенно.

В фильмах «Собачья жизнь» и «На плечо!» жизнь американца как в тылу, так и в окопах была изображена без всяких прикрас. Жанровое своеобразие этих фильмов не скрывало, а наоборот — подчеркивало отношение постановщика к окружающей его действительности.

Основное, определяющее качество фильма «На плечо!» — его глубокая правдивость. Внимательное изучение действительности и непрерывные столкновения с нею были источниками чаплинского реализма, который все четче и полнее раскрывался во всех сторонах его творческой деятельности.

Комедии Чаплина, которые он в соответствии с договором от 26 июня 1917 г. ставил для «Ферст Нейшенел», переставали быть комедиями. Фильм «На плечо!» не вмещался в привычные рамки общепринятого жанра.

Френсис Тейлор Паттерсон, кинодраматург и консультант Колумбийского университета, не преминул отметить «дефекты» кинофильма. «Комедия, — заявил он, — отличается от трагедии не столько содержанием, сколько трактовкой... Комедия должна быть поверхностной». Установив, что содержательность и комедия несовместимы, Паттерсон добавляет: «В блестящей комедии Чарли Чаплина, лучшим его достижением — «На плечо!» есть одна фальшивая нота. После титра «Бедная Франция» показаны поля, изрытые воронками снарядов, изуродованные деревья, полуразрушенные дома, когда-то бывшие счастливыми очагами»⁶.

Появление в фильме Чаплина эпизодов, лишенных «чистого комизма», лишний раз свидетельствовало о том, что Чаплин, неуклонно совершенствуя свое исполнительское мастерство, не менее неуклонно приближался к реализму.

Постепенно атмосфера действия в фильмах Чаплина становится все более конкретной, реальной; декорации, которые строятся в его студии на авеню Ла-Бреа, все больше становятся похожими на реальную действительность. Вместо условных «площадок для действия» (ресторан, универмаг, кулисы киностудии, скеттинг-ринг), по своей пространственной скованности напоминающих театральные выгородки на подмостках лондонских мюзик-холлов, появляются бытовые интерьеры (комната многосемейного бедняка в «Тихой улице», бюро по найму безработных в «Собачьей жизни», окопы на передовых линиях в «На плечо!»). Правда, и в этих бытовых интерьерах экранный Чарли продолжает вести себя эксцентрически: он кормит детей многосемейного бедняка, рассыпая им корм, как цыплятам, швыряет сыр, как ручную гранату, во вражеский окоп. Да и партнеры его в этих фильмах продолжают все ту же прежнюю, внебытовую, т. е. условную, линию поведения.

В картине «Солнечная сторона» (июнь 1919 г.) Чаплин отказался от обычного в его картинах эксцентрического ансамбля. Тем самым он еще более приблизился к откровенно реалистической трактовке действительности.

Место действия «Солнечной стороны» — американская деревушка. Большинство эпизодов снято не в павильонах, а на натуре, что придало фильму в целом не свойственный прежним картинам Чаплина документальный оттенок. Обычно первый кадр фильмов Чаплина напоминал театральную сцену, над которой только что взвился занавес. На этот раз фильм начинался, как фермерские

⁶ F. T. Patterson. Filmcraftship. N. Y., 1921, p. 133.



драмы Гриффита или Крюзе: в медленном ритме возникали из диафрагмы сквозь лирические поросли ирисов вышки фермерских домов, заросшие травой узенькие улицы села... Это гриффитовское село Чаплин с заранее обдуманном намерением населил злобными себялюбцами и тупицами. Том Уилсон, игравший отвратительного ханжу-лавочника, приказчиком у которого служит Чарли, создал подчеркнуто характерную бытовую фигуру, лишь изредка прибегая к приемам «комедии затрещин». У изголовья фермера, щедро раздающего батраку Чарли пинки и оплеухи, висит оправленный в аккуратную рамочку религиозный лозунг: «Возлюби ближнего своего!», а у конторки, принадлежащей тому же фермеру, красуется другой — на этот раз не религиозный лозунг: «За пропавшие вещи администрация не отвечает». У лавочника большое хозяйство: ферма, стадо коров, овцы, куры и, кроме этого, еще гостиница и лавка. Все это хозяйство обслуживает один единственный батрак — Чарли, бессловесный и покорный исполнитель любых распоряжений «босса». Чарли пасет и доит коров (прямо в чашки с кофе), следит за курами, готовит хозяину завтрак, подметает лавку (с помощью травокосилки), отпускает товар клиентам (заворачивая сыр в клейкую бумагу от мух, а шелковые чулки в бумажный фунтик). Незлобливость и долготерпение батрака Чарли выражены неоднократно повторяющейся по ходу действия сценой: провинившись перед боссом, Чарли покорно подставляет свой многострадальный зад под очередной пинок. В глазах

этого затравленного, забитого человека угадывается некая «мировая скорбь», подтвержденная многолетним опытом, уверенность в том, что иной жизни в этой «солнечной стороне» нет и быть не может. Но первое впечатление обманчиво: под внешностью покорного, бессловесного Чарли кроется неиссякаемая жажда жизни, неистребимый оптимизм. Свалившись в канаву во время поисков отставшей от стада коровы, Чарли засыпает... Его сон — фантастическая пляска фавна, окруженного нимфами, — раскрывает зрителю естественное стремление Чарли к беззаботной, радостной жизни... Много раз описывали этот эпизод, но всякий раз от авторов ускользала ярко выраженная в нем тема жизнерадостности Чарли. Эпизод обычно описывали как балетную интермедию, сравнивали Чаплина с известной балериной Лое Фюллер, вспоминали «Полуденный отдых фавна» Стравинского... Приказчик сельской лавки в потрепанном жилете и стоптанных башмаках, выделяющийся фантастические па на залитой солнцем лужайке в обществе нимф, истолковывался как козлоногий сатир.



Приказчик Чарли, как и во всех предыдущих картинах Чаплина, трогательно влюблен в белокурую девушку. На этот раз она — дочка соседнего фермера. Чарли пользуется ее взаимностью, но вот возле сельской гостиницы терпит аварию автомобиля проезжего городского франта. Франту приходится на несколько дней задержаться в селе. Ему нравится Эдна, а шикарный вид заезжего «стиляги» покоряет воображение скромной фермерской дочки. Обладатель элегантных гамаш, блестящих штиблет и тросточки с зажигалкой в рукоятке — ослепителен. Но это не смущает Чарли. Он решает побить соперника его же оружием: из шерстяных чулок Чарли мастерит подобие гамаш, стоптанные бутсы начищены до блеска, к тросточке вместо зажигалки приспособлен огарок свечи. Изобретательность Чарли сносшибательна, но результаты... более чем плачевны. Увидав смешную фигурку расфранченного приказчика, Эдна откровенно расхохоталась — настолько он был смешон и жалок. Этого Чарли не может перенести: он решает покончить жизнь самоубийством. Он бросается под машину. Машина ударяет Чарли в зад и останавливается.



Неожиданно Чарли получает повторный удар... По «тембру» удара Чарли мгновенно узнает правую ногу своего «босса». «Стиляга»-постоялец уезжает, Чарли выносит его вещи. Брошенная девушка падает в объятия Чарли.

Иронически и двусмысленно показана в этом фильме «солнечная сторона» американской действительности. Одновременно остроумно спародированы сверх-сентиментальные герои гриффитовских мелодрам и та буколическая обстановка, в которой они вздыхают, глядя на луну или в глаза друг другу. Американские фермеры показаны злобными скрягами и ханжами. Благополучие сельского батрака возможно лишь во сне, после которого действительность кажется еще более неприглядной. Сельская идиллия, доведенная до гротеска, кажется смешным недоразумением. Сочетание реалистически воспроизведенной среды с гротесковыми эпизодами, вроде стада коров, по оплошности Чарли вломившихся в церковь, или комического антре сельского коновала, предлагающего пострадавшему от автокатастрофы путнику свои услуги, создает особый «чаплинский» фон, на котором возникает трогательная фигурка маленького несправедливо обиженного Чарли.

Тема социальной несправедливости, откровенно прозвучавшая в «Солнечной стороне», добавила, как говорится, масла в огонь. Политические враги Чаплина

сделали все возможное, чтобы провалить в прокате картину, автор которой попытался иронически высмеять американский образ жизни, показав вместо стандартного эксцентрического дурака-фермера трогательного человечка, затравленного обычаями и бытом «солнечной стороны».

Почти одновременно с «Солнечной стороной» студией Мак Сеннетта был выпущен комический фильм «Внизу на ферме», в котором косоглазые кретины-фермеры взапуски тузили друг друга различными тяжелыми предметами. Этот фильм (он прокатывался в СССР под названием «Поспешная свадьба») — лишнее доказательство того, что пути Чаплина и его мнимого учителя совершенно разошлись. Социально-обличительный образ батрака Чарли и идиотская маска батрака в фильме «Внизу на ферме» (Гарри Гриббон) — таковы полярно-противоположные герои этих фильмов.

«Солнечная сторона» свидетельствовала, что Чаплин намерен отказаться от постановки эксцентрических «внебытовых» фильмов. Его следующий фильм «Удовольствия дня» (декабрь 1919 г.) подтвердил это обстоятельство. Эта киноинициатива издевательски изобразила «уик-энд» (выходной день) рядового американца, который достаточно зарабатывает, чтобы позволить себе в воскресенье отправиться с женой и детишками на лоно природы. Все скопировано в этом фильме с натуры. Старенький, приобретенный в рассрочку фордик с капризным мотором — источник мелких неприятностей для всего семейства, набитый народом речной пароходик. «отдыхающие» пассажиры, которые, в зависимости от силы ветра, то танцуют пимми под одуряющие, ноющие звуки негритянского джаза, то страдают от морской болезни, «сверхудобный» складной стул для пассажиров, который никак нельзя сложить, и, наконец, «радостное» возвращение в городскую сутолоку после окончания «увеселительной» прогулки.

Американская пресса на этот раз предпочла не обращать внимания на сатирические выпады Чаплина против ханжества и обывательской тупости. Рецензенты ограничились справкой о том, что «Солнечная сторона» и «Удовольствия дня» — проходные, ничем не примечательные фильмы, в которых все ординарно, нет привычного блеска. Похвалили только балет с нимфами, сделав вид, что не поняли, зачем этот балет вставлен в фильм.

Чаплин тем временем готовился нанести решительный удар своим противникам, всем тем, кто ханжески травил его за «дезертирство», за «антиморальное поведение», за развод с Мильдред Гаррис. В павильонах авеню Ла-Бреа строились одна за другой декорации городских трущоб, Чаплин сам делал эскизы к некоторым интерьерам, вносил коррективы в готовые декорации, словно добиваясь абсолютного сходства с чем-то, одному ему хорошо известным. Картина, которую готовил Чаплин, называлась «Малыш». В ней он собирался воспроизвести на экране обстановку своего детства, убогую мансарду на Поунелл-террас с подслеповатыми



Кадр из фильма «Внизу на ферме»

окнами, протекающим потолком и сырыми стенами, узкие переулки Кеннингтон-Род, заваленные мусорными ящиками и железным ломом, ночлежки для нищих и полуничих перенаселенные бедняками дома, невозмутимую сытую полицию, равнодушных благотворителей, подающих милостыню потому, что так принято, и тупых и злобных чиновников из «Общества призрения». Чаплин не собирался ограничиваться констатацией всего этого. Его творческие замыслы были шире, глубже и целеустремленнее.

Ему хотелось противопоставить буржуазное общество — сытое, ханжески-самодовольное, уверенное в своей непогрешимости, освященное церковью и охраняемое полицией, бедному Чарли — простому, маленькому человеку с большой душой и тощим карманом, человеку, мораль и жизненные принципы которого решительно во всем противоречат общепринятой буржуазной морали. Общество равнодушно взирает на человеческое горе, делая вид, что оно борется за искоренение этого горя. Чарли же, несмотря на то что он голоден и нищ, — единственный человек, в поступках которого раскрывается подлинный гуманизм, подлинно человеческое отношение к ближнему.

Чарли приходится вести отчаянную неравную борьбу с сытым, тупым и равнодушным обществом за малютку Джекки, своего воспитанника. Для исполнения роли Малыша Чаплин выбрал крошечного Джекки Кугана, который в «Удовольствиях дня» играл роль младшего сына отдыхающего обывателя Чарли. Этот мальчик напомнил Чаплину его самого, каким он был в пятилетнем возрасте, продавая на перекрестках лондонских улиц кораблики, искусно вырезанные им из пробки и щепок, по пенни за штуку.

«Ох, этот Джекки!.. Удивительный Джекки! — вспоминал Чаплин. — Когда этот милый малютка снимался у меня, ему исполнилось как раз четыре года. Было очень трудно овладеть его вниманием, но всякий раз, когда мне это удавалось, — какое он проявлял чудесное понимание, тонкость ощущений... Джекки сам вдохновлялся и вдохновлял свое окружение. Его актерское «я» прекрасно и привлекательно. Его творчество глубоко интеллектуально.

Я был охвачен энтузиазмом, когда мы с ним работали над «Малышом». Немало усилий приходилось мне тратить, чтобы заставить его воспроизводить все то, что так органично для каждого ребенка. Ребенок должен быть не сентиментальным или патетическим, а свободным и веселым, каким был в «Малыше» Джекки.

Впоследствии я видел все его фильмы.

Должен признаться, что я не в восторге от многого из того, что его заставляли делать. Я не люблю детей в эмоциональных сценах, которые больше подходят взрослым: например, ребенка, рыдающего над трупом матери. Тем не менее сцены такого рода были очень трогательны, если их воплощал Джекки. Это от того, что он органически не может не быть прекрасным и правдивым. Джекки привносит гуманизм в любую ситуацию, которую он воплощает»⁷.

⁷ Р. Н. [Pierre Henry]. Ce qu'ils pensent de Jackie. — «Cinéa-Ciné pour tous», 1924, № 21, p. 7—8.

Автобиографичность сюжетных ситуаций и центрального образа своеобразно окрасила работу над «Малышом»; никогда до тех пор Чаплин с такой тщательностью не обрабатывал детали, не репетировал с актерами. Работа над «Малышом» потребовала четырнадцати месяцев.

Этот фильм не имел ничего общего с сюжетами и жанровыми стандартами Голливуда. В то время выпускались фильмы, либо далеко уводившие зрителя от современной ему действительности, либо изображавшие эту действительность фальшиво и апологетически.

Слащавый красавец Рудольфо Валентино умирал в костюме торреадора в картине «Кровь и песок», артист шекспировского репертуара Джон Барримор — лучший Гамлет англо-американского театра — изображал раздвоение человеческой души в очередной экранизации гиньольной повести Стивенсона о д-ре Джекиле и м-ре Хайде, любимец дам Уоллес Рид поражал поклонниц любовными эскападами шницлеровского героя в «Похождениях Анатоля», Уильям Шекспир Харт отстреливался от бандитов из-за трупа своей только что застреленной лошади, Джек (впоследствии Джон) Форд выпускал одну за другой «ковбойские» ленты с Гарри Керью, Томас Гарпер Инс экспериментировал в студиях «Ферст Нейшенел» с постановкой безнадписного фильма о старой купальне и шалунах-мальчуганах, Мэри Пикфорд изображала стандартных, американских золушек, Гарри Гудини и Эльмо Линкольн наводняли экран многосерийными боевиками, спасаясь от всяческих опасностей и здравого смысла.

На фоне всего этого голливудского благополучия «Малыш» Чаплина показался недопустимым диссонансом ревнителям и почитателям американского образа жизни. Решительно все, начиная от пародийных, снабженных ироническими рисуночками титров самого на первый взгляд невинного содержания, и кончая дерзкими выпадами против ханжества, общепринятой буржуазной морали, делало фильм Чаплина обличительным документом.

Из-за решетки «Charity-House» выходит женщина с двухмесячным ребенком на руках. Этим кадром начинается «Малыш». «Ее единственное преступление состоит в том, что она родила ребенка», — гласит надпись. Одинокая, отверженная бродит она по миру. Ее жизненный путь — крестный путь унижений и страданий (Чаплин параллельно монтирует кадр женщины, несущей ребенка, с кадром согнувшегося под тяжестью креста Иисуса...)

Проходя мимо храма, женщина становится свидетельницей брачной церемонии: из дверей выходит



чета «молодоженов» — юная девушка об руку с восьмидесятилетним «молодым» с козлиной бородкой. Из рук новобрачной падает на ступеньку лилия — символ невинности... Крупно: нога новобрачного в лакированной туфле наступает на лилию.. Этот «брак» характеризует нравы общества, отвернувшегося от женщины с ребенком: освященная законом и брачной церемонией продажа вызывает всеобщее умиление и восторг. Осыпавшиеся дождем традиционного риса «новобрачные» скрываются в затемнении. Женщина с ребенком в руках со скорбным выражением лица застыла у церковного окна в позе мадонны. Рисунок на стекле образует вокруг ее лица подобие нимба... Женщина бродит по аллеям роскошного парка. В парке ни души. Она опускается на скамейку возле фонтана. Что же делать? Чем она будет кормить ребенка? Женщина принимает решение — она подбрасывает ребенка в роскошный лимузин, остановившийся у ворот парка. К одеялу прищиплен булавкой клочок бумаги с надписью: «Любите его и заботьтесь о нем. Он сирота...»

Лимузин, на сидении которого лежит оставленный матерью малыш, угнан двумя бандитами. Авто мчится по улицам. Останавливается на окраине, где-то в Ист-Сайде или Кеннингтон-Роде, среди трущоб и полуразрушенных зданий. Бандиты, воровато оглядываясь, выходят из лимузина. Писк малыша пугает их. Обнаружив подброшенного младенца, они оставляют его на свалке, между бочками с мусором, и исчезают в машине.

Этим заканчивается краткий пролог фильма. В нем скупыми, чуть-чуть ироническими чертами обрисована атмосфера действия: каменные джунгли города, населенного ханжами, негодьями, бандитами, джунгли, в которых женщина, имеющая незаконного ребенка, — отверженная, где крошечного малыша, как ненужный хлам, выбрасывают на свалку, где на окнах благотворительных учреждений решетки, словно в тюрьме, где любое беззаконие освящается законом. Для осуждения этого мира Чаплин прибегает к символическим кадрам (раздавленный лепесток лилии), апеллирует к евангельским образам, вводит в монтажный текст фильма иронические рисованные заставки-надписи...

Под надписью «Его утренняя прогулка» на экране появляется герой — Чарли. На дверях, ведущих к лестнице на его чердак, уродливая черная деревянная заплата, сзади на его штанах — точно такая же, только из материи. Обитатель грязного, убогого меблированного чердака, питающийся объедками, спящий под дырявым ковриком, Чарли тем не менее полон собственного достоинства и сохранил еще привычки, замашки и претензии «бывшего человека». Независимо помахивая тросточкой, прохаживается он по узкому тупику городской окраины, словно это Елисейские поля или Пикадилли. Тупик обрамлен облезлыми стенами двухэтажных кирпичных зданий, тротуары завалены горами мусора. Фланируя между мусорными ящиками, Чарли, подобно гоголевскому Акакию Акакиевичу, ухитряется проходить мимо окон домов как раз в то время, когда из них выбрасывают арбузные корки и прочую дрянь... В отличие от незлобливой Башмачкина Чарли бурно реагирует на это. «Неуклюжий осел!», — восклицает он после того, как ему на голову высыплют целый ящик мусора.

Чарли из глубины кадра идет на аппарат. Когда он выходит на первый план, мы можем рассмотреть его лицо и детали его костюма, дырявые лайковые перчатки,

заношенный до неприличия пиджачок, такой же жилет и остатки галстука бабочкой. Он закуривает, при этом из грудного кармана он извлекает «портсигар» — жестянку из-под сардин, набитую сигарными окурками.

Небрежным жестом Чарли бросает в мусорный ящик свои перчатки... Курит, благодушно поглядывая по сторонам. Легкий писк привлекает его внимание. У кирпичной стены за бочонком мусора он обнаруживает сверток, в котором что-то копошится. Чарли растерян: он не знает, как поступить в данном случае. Развернув сверток, он находит малыша. После минутного раздумья решил положить на место... Присел на корточки, положил сверток с малышом за бочонок, но... откуда ни возьмись — полисмен. Чарли не ищет столкновений с законом. Полисмен терпеливо ждет момента, когда можно будет схватить правонарушителя... Чарли подбирает ребенка, успокоенный полисмен идет своей дорогой. До сих пор Чарли руководило чувство наивного любопытства — теперь он осознает малыша как некий источник неприятностей и жизненных осложнений. Поскорее бы от него освободиться! Куда же его девать? Мимо Чарли проходит женщина с лицом Ксантиппы и походкой жандарма. Она катит перед собой детскую коляску. В коляске ребенок... На несколько мгновений она отходит от коляски. Чарли подбрасывает малыша в коляску, но женщина ловит его с поличным. Малыш снова у Чарли. Игра продолжается. По тротуару бредет сгорбленный старик-нищий, Чарли просит его подержать ребенка. Не успевает старик взять ребенка на руки, как Чарли убегает. Старик в свою очередь подбрасывает ребенка в ту же коляску, после чего бесследно исчезает. Чарли, освободившись — так по крайней мере он думает — от ребенка, жизнерадостно вертя тросточкой, спешит домой, но... натывается на разъяренную мегеру с коляской. Удары зонтика сыплются на голову Чарли. Он сбит с ног, изруган... Малыш снова у него в руках. Растерянный, обескураженный, он присаживается на обочину тротуара... Куда бы сунуть этот проклятый сверток? Он деловито поднимает решетку сточной канавы... Может быть сюда?.. А!?

И в этот момент по выражению лица Чарли мы понимаем, что он принимает новое решение... Злополучный малыш, находящийся у Чарли на руках, остается у него. Чарли направляется домой. Походка его решительна, уверена, выражение лица сосредоточено: теперь он хорошо знает, чего хочет.

У самого входа в дом его ожидает неожиданный сюрприз. Небольшая группа сплетниц-соседей замечает ребенка в руках у Чарли.

— Это ваш ребенок? — интересуется одна из них.

Чарли не без гордости утвердительно кивает головой.

— Как зовут?

К этому вопросу Чарли явно не подготовлен. Он обдумывал, пока нес ребенка домой, другие, более существенные детали своего ближайшего будущего, а имя... действительно: как же быть с именем? Чарли смущен до крайности. Он спешит скрыться в дверях... Женщины смотрят вслед Чарли с явной иронией и недоверием. Проходит несколько секунд и в дверях появляется Чарли с ребенком на руках. Лицо Чарли сияет.

— Джон! — гордо объявляет он и снова скрывается в дверях...

После этого эпизода мы попадаем в жилище Чарли — в обстановку



чудовищной, беспросветной нищеты и грязи. Изломанная мебель, жалкое тряпье на колченогой, прогнувшейся кровати, убогий стол, черепки и банки вместо посуды, библиотека, состоящая из двух затрепанных выпусков полицейской газеты. К потолочной балке прикреплена импровизированная люлька, в которой барахтается малыш. Жестяной чайник, подвешенный к той же балке, временно заменяет соску.

Ребенок мочится. Неопытному в обращении с детьми Чарли кажется, что ему грозит наводнение. Чтобы предупредить это стихийное бедствие, Чарли

с лихорадочной быстротой изготавливает из всего имеющегося у него белья пеленки...

Проходит несколько лет... И мы снова видим воспитанника Чарли. Вот он спит на обочине тротуара, подпершись рукою. На его еще детской мордашке совсем недетское выражение, следы жизненных забот и огорчений. В своем потрепанном костюмчике и стоптанной обуви он кажется уменьшенной копией Чарли. Малыш встает, «по-взрослому» вздыхает и идет «домой». Дома его встречает Чарли. Сцена эта сотни раз описывалась во всех без исключения книгах, посвященных творчеству Чаплина. Нищий бродяга, внешне потерявший человеческий облик, ставший уродливо-смешной пародией на человека, с подкупающе трогательной заботливостью относится к своему воспитаннику. Он его причесывает, «ищет» насекомых в его голове, прочищает Малышу нос и уши тряпицей, заменяющей ему носовой платок, проверяет, вымыты ли руки, нет ли траура на ногтях. Эта сцена одновременно показывает и благородство маленького человека, и его беспросветную нищету. Невольно вспоминаются первые кадры «Собачьей жизни», когда Чарли, спящий в канаве, заботливо затыкает дырочку в заборе.

Живущий в непролазной грязи и пыли нищий, прочищающий грязной тряпкой уши своему Малышу, — это непередаваемо трогательно и убедительно. «В этой сцене, — как неоднократно говорил Эйзенштейн, — весь Чаплин со всеми его противоречиями, достоинствами и недостатками».

Чарли учит своего любимца не только правилам хорошего тона (хорошего, естественно, в меру своего собственного понимания этих правил), но и приучает его к труду. Суровую





школу жизни. проходит Джекки под руководством своего воспитателя. Чарли учит ребенка приспосабливаться к условиям существования в городских трущобах.

Джекки всего три-четыре года, но он уже превратился в маленького Чарли. Костюм, выражение лица, повадки, характер — все это заимствовано малышом у своего друга и покровителя. Джекки так же трогателен и обаятелен, как Чарли. Он так же, как и Чарли, «неутомимо копошится, пробираясь через жизнь»⁸.

Малыш и Чарли зарабатывают деньги на пропитание. Сначала они согласовывают маршрут, потом отправляются на «работу». У Малыша карманы набиты камнями, у Чарли за спиной деревянный подрамник с оконными стеклами. Их несложный «бизнес» заключается в том, что сорванец Джекки выбивает стекла в жилых домах, после чего незаметно исчезает. Возбешенная владелица квартиры выбегает на улицу... Никого нет, кто выбил стекло — неизвестно... В это время «случайно» подвергается стекольщик Чарли. Его нанимают. Вот и все. В этом эпизоде уморителен маленький Джекки, забавен Чарли, орудующий совком для замазки, как художник кистью... Смешон финал, когда полисмен, в квартире которого Малыш выбил стекло, ловит Чарли, к тому же еще любезничающего у выбитого окна с женою полисмена. Тема этого эпизода глубоко жизненна. Ее можно проследить если не на американском экране, то в американской литературе.

Рассказ Альберта Мальца «Игра»⁹ словно списан с этого эпизода фильма «Малыш». Отец и сын зимним утром «играют» в кражу молока. Они не воры, им просто нечего есть. Малыш в рассказе ворует не для себя, а для сестренки. Рассказ полон трагизма, который на этот раз не прикрыт ни трюками, ни смешными эпизодами.

Аналогия «Малыша» с рассказом Мальца не случайна. Творчество Чаплина насквозь литературно, в лучшем смысле этого слова, хотя формально только 3 картины из 72, поставленных в 1914—1923 гг., основаны непосредственно на литературных произведениях: «Лицо на полу бара», «Прерванный роман Тилли» и «Кармен».

По существу связь его фильмов с литературой органична. Разве его бродяга из «Тихой улицы», заблудившийся между Армией спасения и полицейским участком, не родной брат бездомному бродяге Сопи из рассказа О'Генри «Фараон и церковное пение»? Разве Трипп из рассказа О'Генри «Без вымысла» не похож по характеру на Чарли из «Собачьей жизни» и «Малыша»? И разве финальный эпизод из «Огней города» внутренне, эмоционально, психологически не похож на финал рассказа «Без вымысла»: «Он всегда напускал на себя беспечный и задорный вид, это никого не могло обмануть, выходило жалко и наигранно...» Эта характеристика относится к Триппу, а не к Чарли, и написана О'Генри¹⁰.

Голливуд в 1925—1927 гг. поставил десятка полтора короткометражек по новеллам О'Генри. Каждая из них лишь своим заголовком или текстом одной-двух надписей напоминала о творчестве покойного новеллиста. Накануне второй мировой

⁸ В. И. Пудовкин. Слово о Чаплине. — «Искусство кино», IX, 1954, стр. 92.

⁹ Альберт Мальц. Рассказы. М., 1952, стр. 16—21.

¹⁰ См. О'Генри. Рассказы. М., 1953, стр. 3—9.

войны из «Бляхи полицейского О'Руна» сделали пошлый музыкально-уголовный фильм «Доктор Ритм» с участием известного певца Бинга Кросби. Тогда же, «по мотивам О'Генри», фирмой «XX век Фокс» было состряпано несколько фильмов о бандите Циско Кида: «Возвращение Циско Кида», «Да здравствует Циско Кид», «Циско Кид и Дама».

Голливуд равнодушно прошел мимо лучшего у О'Генри, прекрасно знавшего психологию маленького человека, пасынка капиталистического города, с любовью говорившего об обитателях «городка над подземкай», о «четырех миллионах», населявших при жизни О'Генри Нью-Йорк. У О'Генри голливудские деятели заимствовали не любовь к человеку, а культ неожиданной развязки, не самоотверженного до самозабвения героя, а изысканно ловкого прожженного жулика.

Есть много схожего в фильмах Чаплина и в новеллах американских писателей-реалистов на аналогичные темы, но есть и различия. В сходных ситуациях герои Чаплина и Мальца ведут себя не одинаково. Ситуация, в пределах которой они действуют, типична для капиталистического образа жизни. В лондонском «Лаймхаузе» и в нью-йоркском Ист-Сайде, на Барбери-Каст в Сан Франциско и в трущобах Чикаго живут десятки и сотни тысяч семейств, питающихся отбросами, промышленяющих нищенством и воровством. Тем не менее бродяга Чарли сохранил чувство юмора, а его воспитанник Джекки — способность жизнерадостно, по-детски улыбаться.

Иное характерно для психологии героев Альберта Мальца. Мрачные интонации Уильяма Фолкнера и Эрскина Колдуэлла находят свое выражение в бесхитростном рассказе Мальца о голодном безработном, обучающем своего сына красть молоко.

Безжалостный, холодный и равнодушный мир окружает стекольника и его маленького воспитанника в фильме «Малыш». Когда Малыш отколотил на улице взрослого мальчугана, в кадре появляется отвратительного вида мускулистый полубандит — брат избитого Малышом подростка. Исход драки его не устраивает, он предлагает возобновить ее. При этом бандит ставит условие: если Малыш еще раз побьет подростка, то он избьет Чарли. Чарли вынужден принять ультиматум. Малыш вторично избивает подростка. Напрасно Чарли предпринимает жалкие попытки фальсифицировать результаты драки: валит Малыша на землю и поднимает вверх правую руку плачущего «победителя». Хулиган приступает к исполнению своей угрозы. Чарли едва успевает увертываться от чудовищных ударов. Кулачищи хулигана отправляют на землю подвернувшегося полисмена, проламывают кирпичный забор, сгибают железный фонарный столб. Наконец, хулигану удается добраться до Чарли... Он заносит руку, но в это время ангел-избавитель в лице случайной свидетельницы драки — матери Малыша, останавливает занесенную руку.

После краткой проповеди на тему: «ударившему тебя по левой щеке, подставь правую» — растроганный хулиган подставляет свою физиономию Чарли, который с азартом лупит своего обидчика кирпичом (мотив раскаявшегося под влиянием проповеди хулигана повторяет соответствующие эпизоды «Тихой улицы»).

Столкновение с хулиганом заканчивается для Чарли относительно благополучно. Но вскоре Чарли невольно влутывается в более сложный конфликт, разрешению

которого никакие благотворительницы помочь не могут. Малыш тяжело болеет. Районный врач, удостоверившись, что Чарли до сих пор не оформил своего «отцовства», решает отнять у него Малыша, которому необходимы «забота и надзор». Вскоре появляются представители «Общества покровительства беспризорным детям» — живое воплощение обещанных доктором «заботы и надзора». Это напыщенный формалист-чиновник и его помощник — шофер автомобиля, в который беспризорных детей грузят, как бездомных собак.

Сцена эта полна глубокого трагизма. Чарли не хочет отдавать Малыша и смело вступает в бой. Чарли валят на кровать, душат, избивают... На помощь насильникам приходит полицейский. У полужадушенного, избитого, потерявшего сознание Чарли отнимают мальчика, швыряют его в грузовик, увозят. Малыш отбивается, кричит, плачет...

С риском для жизни Чарли отбивает Малыша от похитителей и укрывается вместе с ним в ночлежке. Мать маленького Джекки, ставшая видной актрисой, случайно нападает на след своего ребенка. Она помещает в газете объявление: доставивший ей сына получит денежное вознаграждение. Объявление попадает на глаза хозяину ночлежки. Пока Чарли спит, старик похищает Джекки и относит его в полицейский участок. Проснувшись, Чарли бросается на поиски, но все его старания отыскать Малыша напрасны.

Измученный бесплодными поисками пропавшего Джекки, Чарли засыпает у дверей своего дома, закованных полицией. И ему снится сон, наивный сон бедняка — сказочное воплощение извечного стремления маленького человека к миру, покою и счастью. Чарли снится, что он в раю. Рай — это тот же город, те же трущобы, те же мусорные ящики, те же полицейские с резиновыми дубинками. Только все это — и дома, и трущобы, и ящики, и дубинки — выкрашено белой краской и увито белыми райскими цветами. Обитатели этого рая поверх пиджаков и жилетов одеваны в белые райские одежды. У всех без исключения обитателей рая, даже у щенка-фокстерьера, на спинах трепыхаются белые ангельские крылья.

За решетками райских врат (впрочем также увитых белыми цветами) дремлет плешивый апостол Петр. Крылатый Чарли в белом халате спит у дверей своего дома. Двери отворяются. Сияющий от счастья Малыш (натурально, в белом халатике и с парой белых крылышек) щекочет своего воспитателя перышком из ангельского крыла. Чарли просыпается. Наступает райская жизнь. На поросших белыми цветами улицах райского городка он встречается своих земных врагов — чиновника из сиротского дома, шофера, который увез у него Малыша, свирепого бандита, с которым он дрался... Теперь



все эти типы — воплощение добродушия и благожелательности. Они играют на арфах, танцуют. Они улыбаются Чарли и друг другу. Райские жители, включая и упомянутого выше щенка, «порхают» в буквальном смысле этого слова, как трясгузки или бабочки, с тротуара на тротуар...

По недосмотру апостола Петра в рай проникает греховное начало: «нечистый» в костюме оперного Мефистофеля и несколько босоногих «герлс» с ангельскими крылышками. «Нечистый» с помощью одной из своих сообщниц соблазняет Чарли¹¹. Один из небожителей, здоровенный верзила с крыльями, ревнует Чарли к соблазнительнице. Под белоснежными ангельскими одеждами начинают бушевать низменные, земные страсти. Ангелы вступают в драку. То вспархивая на воздух, подобно петухам, то сплетаясь в клинче, они тузят друг друга кулаками, ногами, головой. Эта райская потасовка привлекает толпу любопытных небожителей. Пух и перья от крыльев передравшихся ангелов наполняют кадр... Ангел-хранитель, из-под халата которого явственно виден полицейский мундир, выбегает из небесного полицейского участка. Чарли удается вырваться из лап своего противника. Расправив помятые крылья, он поднимается на воздух и летит. Однако спастись ему не удастся. Ангел-хранитель вытаскивает из-под халата револьвер. Выстрел, другой, третий... Смертельно раненный Чарли падает на лестницу у дверей своего дома — падший ангел в котелке, со сломанными крыльями. Ангел-хранитель хватает Чарли за шиворот и встряхивает его несколько раз...

Сон Чарли заканчивается. С условных небес он снова возвращается к действительности. На земле его тоже трясут за шиворот, только у земного ангела-хранителя нет за спиной крыльев. Чарли беспомощно трепыхается в руках дюжего полисмена. Полисмен молча тащит Чарли к полицейской машине, стоящей вблизи. Чарли с видом невинного агнца, влекомого на заклание, усаживается в авто. Чарли ни минуты не сомневается в том, что его везут в полицейский участок.

Но машина останавливается у богатого особняка. Полисмен вытаскивает Чарли из авто и тащит его к двери. Двери раскрываются, появляется Малыш, который радостно бросается в объятия своего благодетеля. Вслед за Малышом появляется его мать... Все трое скрываются в дверях. Затемнение.

Так заканчивается картина о злоключениях добропорядочного бедняка-стекляшки и его воспитанника.

После того как закончилась напряженная творческая работа над «Малышом», Чаплину пришлось начать упорную борьбу за продвижение своего фильма на экран.

¹¹ Соблазнительницу играла Лита Грей, впоследствии вторая жена Чаплина, «нечистого» — отец Джекки Кугана.



Напрасно некоторые биографы Чаплина и историки кино пытаются изобразить эту борьбу единственно как стремление Чаплина подороже продать свой фильм, который хозяева «Ферст Нейшенел» хотели, придираясь к тексту договора, приобрести за минимальную цену.

Судьба фильма волновала его не только как предпринимателя, вложившего в постановку несколько сот тысяч долларов, но в первую очередь как художника, написавшего экранную историю маленького оборвыша. Осенью 1921 г. Чаплин совершил поездку в Европу, где присутствовал на премьере «Малыша».

Внезапный отъезд Чаплина в Европу принято изображать как непредвиденный каприз гения, как результат смены настроений... Иногда упоминают о ностальгии (тоске по родине), которая якобы, владела Чаплином и заставляла его, прервав съемки фильма «Праздничный класс», уехать в Чикаго, оттуда в Нью-Йорк и, наконец, в Европу. Подобное объяснение — одна из многочисленных легенд, украшающих биографию этого мастера. Подлинные причины неожиданного отъезда совсем иного характера.

По пресловутому «миллионному контракту» Чаплин обязан был создать для фирмы «Ферст Нейшенел» восемь шестисотметровых (двухчастных) фильмов с «поштучной» оплатой из расчета по 125 тыс. долларов за каждый фильм. В договоре было оговорено дополнительное вознаграждение в размере пятидесяти тысяч за третью «лишнюю» часть (300 м). Картины «Собачья жизнь», «На плечо!» и «Солнечная сторона» были оплачены в соответствии с договором из расчета 175 тыс. каждая. Что касается «Малыша», то его метраж (6 частей — 1800 м) не был предусмотрен договором. Чаплин, истративший на «Малыша» вчетверо больше, чем на предыдущие картины, настаивал на выплате ему 750 тыс. долларов.

Владельцы «Ферст Нейшенел», киносpekулянты-оптовики, лишь после длительных и крайне унижительных для братьев Чаплин переговоров согласились выплатить полмиллиона. Кроме того, Чаплину был обещан значительный процент прибыли, если «Малыш» окажется box office champion (чемпионом кассы), т. е. если доходы от этого фильма превысят средний доход от крупнейших боевиков последних лет производства. Неудивительно, что Чаплин болезненно переживал все перипетии экранной жизни своего фильма. Когда «Малыш» осенью 1921 г. был продан в Лондон и Париж, премьеры фильма были назначены на вторую половину сентября. Чаплин, считая, что его личное присутствие на премьерах несомненно повысит успех «Малыша», бросил все и помчался в Европу.

После премьеры фильма «Три мушкетера» с участием Дугласа Фербенкса, Чаплин, накануне отъезда в Европу, писал: «Картина эта имела необыкновенный успех. Я радовался за Дуга, хотя мне было немножко завидно. Я думал — даст ли мне премьера «Малыша» столько удовольствия, сколько эта картина дала Дугу?»¹²

«Моя последняя картина «Малыш» должна была скоро появиться в Лондоне, и так как она была признана моей лучшей картиной, то мои друзья полагали, что теперь наступило для меня время совершить путешествие на родину»¹³.

¹² Чарли Чаплин. Мое путешествие в Европу. М., 1927, стр. 9.

¹³ Там же, стр. 5.

Это путешествие на родину не имело ничего общего с туристской поездкой. Садуть правильно определил цель поездки Чаплина в Европу: «Он предпринял поездку в Европу, чтобы завоевать признание своему первому полнометражному фильму»¹⁴.

Поездка Чаплина в Европу была триумфальной.

Неслыханный успех «Малыша» в Англии и Франции показал Чаплину, что он стоит на правильном пути. «Малыш» в течение долгих лет не сходил с экранов. Потрясенные, растроганные зрители с напряженным вниманием следили за событиями из жизни маленького оборвыша. Причины такого успеха понятны. Еще В. В. Стасов в свое время писал о подобных произведениях: «Изображать в искусстве то, чем ты сам был однажды глубоко потрясен: собственное свое душевное движение, сожаление, радость, отчаяние — это для талантливого человека самый верный путь к тому, чтобы потрясти и тронуть других»¹⁵.

«Малыш» был в значительной степени автобиографическим фильмом. Чаплин в возрасте Малыша испытал и пережил многое из того, что двадцатью пятью годами позже стало эпизодами его фильма.

Буржуазная критика придерживалась относительно «Малыша» своей излюбленной тактики: ни слова о разоблачительном содержании и побольше разговоров о сенсационности чаплинских трюков. Неслучайно В. В. Маяковский в стихотворении «Киноповетрие» пародировал рекламные объявления о демонстрации «Малыша»:

Всемирная сенсация!

Последняя штучка!

Шарло на крыльях

Воздушный Шарло¹⁶

«Happy-End» в фильме «Малыш» напоминает слащаво-сентиментальные концы «Маленького оборвыша» Гринвуда, «Маленького лорда Фаунтлероя» Барнета, «Длинноногого дядюшки» Джиаи Уэбстер и других благонамеренных повестей для детей и юношества. Такого конца у рассказанной Чаплином грустной повести о бродяге-стекольщике и его воспитаннике быть не могло. И Чаплин сделал все, от него зависящее, чтобы несбыточность, нарочитость счастливой концовки дошли до зрителя.

Грубая рука полицейского встряхивает спящего бродягу... Не успевает Чарли как следует проснуться, как его вталкивают в авто и куда-то везут. Из одной сказочной страны полисмен увлекает его в другую, не менее сказочную. Только что грустно закончились грезы о небесном рае, а теперь счастливо заканчивается грустная повесть о действительности... Неожиданная встреча Чарли с Малышом и его матерью столь же условна, как драка ангелов в раю. Это тоже не то сон, не то сказка.

¹⁴ Жорж Садуть. Жизнь Чарли, стр 138.

¹⁵ В. В. Стасов. Статьи об искусстве, т. II. Изд-во «Искусство», 1937, стр. 93—94.

¹⁶ В. В. Маяковский. Киноповетрие.—Полн. собрание сочинений, т. 5. М., 1957, стр. 400.

Чаплину хотелось, чтобы это было замечено и понято зрителем. Кроме зрителя, об этом догадались прокатчики, цензура, религиозные общества. Автор «Малыша» показывал рай с единственной целью — доказать, что рай быть не может, так же как за несколько лет до этого он проницески изобразил благотворное влияние лондонской Армии спасения на бродяг и хулиганов с тем, чтобы доказать, что его не могло быть¹⁷.

Незадолго до премьеры «Малыша» на экраны США был выпущен фильм Теда Рида с участием Дугласа Фербенкса — «Чудак». Мало кто знает, что в этом фильме снимался Чаплин. Один из биографов Дугласа Фербенкса — Робер Флорей в своей книге «Жизнь, фильмы и приключения Дугласа Фербенкса» пишет о фильме «Чудак»: «Все эпизоды этого фильма были сняты в павильонах студии, группа ни разу не выезжала на натуру. Декорации улиц и домов были воздвигнуты на обширной территории студии.

Между прочим, я должен отметить, что Чарли Чаплин появился в этом фильме в крошечной роли ночного гуляки, который сталкивается с Чарли Джексоном на перекрестке плохо освещенной улицы. Чарли виден со спины, он закутан в плащ и никто не заподозрил, что это гениальный комик, который согласился выступить за 7,5 долларов, — такова была в Голливуде оплата рядового статиста.

Впрочем, весьма нередки были случаи, когда администраторы «Дуглас Фербенкс Корпорейшн» выступали статистами в фильмах великого Дуга. В фильме «Послушайте, молодой человек» толстый Джон Фербенкс (брат Дугласа) изображал одного из гостей в отеле; Марк Леркин, заведующий рекламно-информационным бюро студии, постоянно выступал в ролях журналистов и репортеров. Роберт Фербенкс и Бенни Зейдман тоже появились на экране, даже сама Мэри Пикфорд сыграла в крошечном эпизоде «Робин Гуда»...¹⁸

Нам удалось проверить рассказ Робера Флорей. В фильме действительно существует упоминаемый у Флорей эпизод. Одновременно оказалось, что по ходу сюжета чудак Чарли, которого играет Фербенкс, увеселяет своих гостей, выступая как иллюзионист и мгновенно перевоплощаясь то в Линкольна, то в Наполеона, то в Тома Томпса — знаменитого карлика из цирка Барнума, то в Чарли Чаплина¹⁹. Лже-иллюзионисту помогают спрятанные за ширмой переодетые и загримированные статисты. Статиста, загримированного Чаплином, играет Сидни Толер, впоследствии (с 1939 г.) сменивший Уорнера Оланда в заглавной роли серии фильмов о китайском детективе Чарли Чене.

Исполнение Чаплином крошечной эпизодической роли прохожего в фильме «Чудак» — не более как эксцентрическая выходка, мотивированная желанием не-

¹⁷ Интересно отметить, что проницеское изображение царства божия, весьма напоминающее содержание сна Чарли в фильме «Малыш», встречалось и у О'Генри. «Я видел сон, — пишет он, —... крылатый ангел-полисмен подлетел ко мне и тронул меня левым крылом». (О'Генри. Рассказы, 1953, стр. 20. — «Неоконченный рассказ».)

¹⁸ «Cinémagazine», 1925, № 41, стр. 66—67.

¹⁹ В начале 20-х годов провозглашение Чаплина своеобразным знаменем времени и символом эпохи было широко распространено.

заметно для зрителя присутствовать в фильме, где его — Чаплина изображает другой артист.

«Праздний класс», премьера которого (сентябрь 1921 г.) состоялась во время поездки Чаплина в Европу, продолжает тему «Малыша». Комические эпизоды и остроумно разработанные трюки — как обычно у Чаплина — лишь помогли раскрыть тему, а не заслоняли ее. Критики, однако, словно сговорившись, на все лады хвалили постановщика за остроумные комедийные находки, упоминали о рассеянном денди, забывшем надеть штаны, о герметически закрывшемся шлеме маскарадного рыцарского костюма, который пришлось вскрывать консервным ножом, и пр. Тем самым они выдавали Чаплина за удачливого, остроумного клоуна, избравшего своей специальностью развлекать зрителя.

Развлекая, Чаплин умело и остроумно переосмыслил голливудские стандарты, заставляя их «работать на себя». Так, в «Праздном классе» в совершенно необычном для Голливуда смысловом ракурсе зазвучала тема двойников. Мне кажется, в связи с фильмом «Праздний класс» уместно вспомнить о «Принце и нищем» Марка Твена, где выходец со «двора объедков» был противопоставлен сыну Генриха Тюдора.

Возможно, что мысль исполнить в одном фильме роли двойников возникла у Чаплина в результате знакомства с фильмами «Диктатор», где Уоллес Рид исполнял две роли: диктатора и его двойника-авантюриста, «Доктор Джеккиль и мистер Хайд» Робертсона с Джоном Барримором в ролях Джеккиля и Хайда, «Маленький лорд Фаунтлерой» Грина и Джека Пикфорда с Мэри Пикфорд в ролях лорда Седрика и его матери, «Пленник Зенды» Ингрема с Льюисом Стоуном в ролях двойников короля Зенды и авантюриста Рассендила и, наконец, «Клеймо Зорро»²⁰ с участием Дугласа Фербенкса.

Каждый из перечисленных актеров подошел к решению задачи по-своему. Уоллес Рид и Льюис Стоун пользовались костюмировкой; их двойники были очень похожими, но по-разному одетыми людьми. Мэри Пикфорд при помощи съемки в каше многократно появлялась в кадре дважды, Барримор щеголял в сценах превращения Джеккиля в Хайда техникой лицевых мускулов, почти не прибегая к гриму, и только «Дуг», хотя он играл по сути одну роль — мексиканского дворянина Диего де Вега, притворявшегося время от времени загадочным Зорро, действительно создавал разные образы, находя для каждого из них особую походку, особые жесты, особый ритм.

Чаплин в «Праздном классе» создал два совершенно различных образа, сыграл две различные роли. Представитель праздного класса — насквозь проспиртованный «рассеянный муж». Он одет щегольски, с иголочки: нафиксатуаренные усы, напомаженные волосы, мутные глаза алкоголика, остановившийся взгляд; его рассеянность — это рассеянность вечно пьяного, стремящегося к выпивке джентльмена. Его реквизит — сосуд для сбивания коктейля, графинчик, рюмка. Он пьет, собираясь встречать жену на вокзале, пьет, напав на себя маскарадные латы. Его трагедия в последних эпизодах фильма — трагедия пьяницы, лишенного возможности

²⁰ В СССР — под названием «Знак Зорро».



выпить. «Рассеянный муж» — последнее, по времени появления на экране, перевоплощение «drunken swell» из пантомимы театра Фреда Карно.

Маленький Чарли одним своим присутствием в фильме разоблачал и развенчивал образ respectable джентльмена из общества.

Сюжет фильма таков. К перрону подкатывает поезд... В дверях вагона люкс появляется роскошно одетая дама. Ее встречают две горничных. Багаж дамы состоит из многочисленных баулов, картонок, чемоданов. Тем же поездом, в том же вагоне прибывает маленький Чарли. Билета у него, разумеется, нет, зато он путешествовал в отдельном «купе» под вагоном. Мы видим, как бедняга, кряхтя, вылезает из этого помещения. Багаж Чарли невелик — подержанная сумка с палками для гольфа. Он в рваных штанах и с помятым котелком на голове. Молодцевато отряхнувшись, Чарли с независимым видом подходит к автомашинам, стоящим у вокзала, и заботливо выбирает... наиболее удобный и наиболее свободный багажник, чтобы прокатиться зайцем. Его выбор останавливается на багажнике машины, принадлежащей роскошно одетой даме.

Огорченная тем, что рассеянный пьяница-муж не встретил ее на вокзале, дама уезжает домой, не подозревая, что бродяга Чарли, с комфортом устроившийся на багажнике, едет вместе с нею...

Параллельно в фильме показаны причины отсутствия на вокзале рассеянного мужа. Оказывается, что он долго охорашивался перед туалетным зеркалом, поправлял виски, прыскался духами, прилаживал платочек в карман смокинга, но... забыл надеть

брюки. Это обнаружилось, когда он звонил на вокзал по телефону. Несчастному пришлось «отсиживаться» в телефонной будке, потом присесть на корточки и, прикрывшись выхваченной у кого-то из-под мышки газетой, быстро перебирать ногами, имитируя походку крошечного карлика... Таким путем (не без приключений) рассеянному мужу удастся добраться до своей квартиры всего лишь за несколько секунд до приезда жены. Ему хватает времени лишь на то, чтобы в полном облачении, в смокинге и цилиндре спрятаться под одеяло. Разгневанная дама, найдя своего не явившегося на вокзал супруга в постели под одеялом и притом одетым, уверена, что он не встретил ее, потому что был пьян. Между ними все кончено — дама удаляется вместе с горничными, баулами, корзинами и чемоданами на свою половину и захлопывает за собой дверь.

Получив от жены записку о том, что она его знать не хочет, «рассеянный муж» скорбно поникает, его спина судорожно вздрагивает от рыданий... Неожиданный поворот на публику — оказывается, что брошенный женой супруг не рыдает, а... взбивает коктейль.

Тем временем маленький Чарли, добравшийся от вокзала до города на багажнике чужой машины, играет в гольф. Это значительный по метражу вставной (по отношению к основному сюжету) эпизод, разыгранный с четырьмя партнерами (Мак Суэйн, Генри Бергман, Аллан Гарсия и Джон Ренд). Чарли «заимствует» мячи и палки у других игроков и делает серию мастерских, блестящих ударов. Игра Чарли вполне профессиональна, отчего ее результаты становятся только смешнее и комичнее. Один из мячей



разбивает вдребезги плоскую склянку с контрабандным виски в руках одного из игроков, которому так и не удастся отведать заветной влаги, другой попадает в открытый рот спящему на краю поля бродяге, который, не просыпаясь, заглатывает его. Когда Чарли наступает ногой на брюхо спящего, из его рта выскакивает несколько мячей...

Чарли выходит в прямом и переносном смысле сухим из воды: пинки и колотушки за присвоенные мячи достаются другому игроку, который в довершение ко всему падает в болото с лягушками.

После игры в гольф пути фешенебельной дамы и маленького Чарли скрещиваются в третий раз. На этот раз Чарли замечает ее и, как это часто бывает у него, влюбляется с первого взгляда. Он смотрит с сентиментальным вожделением на очаровательную амазонку, проезжающую мимо него и... грезит наяву... Мотив противопоставления грезы и действительности, того, что бывает во сне, тому, что есть наяву, мотив, который ранее был прослежен нами в фильмах «Банк», «Солнечная сторона» и «Малыш», использован в фильме «Праздничный класс» по-новому. Эта греза не так фантастична и сказочна, как эпизод пляски с нимфами в «Солнечной стороне» или сцены в раю из «Малыша», зато в ней раскрываются скромные, бесхитростные мечты маленького человека... Ему грезится, что лошадь, на которой медленно удаляется очаровательная незнакомка, испугавшись чего-то, понесла. Перепуганная красавица взывает о помощи... И тогда он, Чарли, совершает героический подвиг: садится верхом на неизвестно откуда взявшегося ослика и мчится за амазонкой. Ослик упрямится. Тогда Чарли бежит, сломя голову, догоняет амазонку, лихим прыжком вскакивает позади нее в седло и останавливает лошадь. Спасенная им красавица прижимается к своему спасителю, томно смотрит ему в глаза... Наплыв: Чарли и красавица под венцом. Наплыв: счастливые лица Чарли, его красавицы-жены и толстощекого младенца... Наплыв: грустное лицо Чарли, глядящего на медленно удаляющуюся от него прекрасную амазонку.

Через некоторое время Чарли замечает на опушке леса лошадь без всадницы и неподалеку неподвижную фигуру женщины в костюме для верховой езды... Неужели греза оказалась действительностью?

Неужели лошадь сбросила красавицу? Чарли, окончательно утратив чувство реального, бросается к лежащей на траве женщине, склоняется над ней, но... на него удивленно смотрит какое-то смешное и нелепое существо в очках. Разочарованный и немного испуганный Чарли кидается наутек.

В тот же день вечером Чарли, спасаясь от преследования полисмена, принявшего его за карманника, попадает на бал-маскарад, устроенный «одиноким женой». Продранные брюки, примятый котелок, опорки с прохудившимися подошвами



безоговорочно приняты за маскарадный костюм. Среди маркиз, рыцарей, гладиаторов, полисменов и пьеро появляется подлинный, а не костюмированный бродяга. Но об этом никто, кроме зрителей, не подозревает. В пестрой толпе маскарадных масок, поглотившей на какое-то время Чарли, оказываются его партнеры по игре в гольф: широкоплечий гигант в шотландской юбочке — отец хозяйки дома, и избитый им на спортивной площадке джентльмен в львиной шкуре, сандалиях и с пластырем величиной в почтовую открытку на левой щеке. Хозяин дома, вырядившийся рыцарем, решает, перед тем как появиться среди гостей, пропустить стаканчик-другой. Но забрало его шлема автоматически защелкивается, и ему никак не удастся промочить горло. В тщетных попытках «откупориться» без посторонней помощи рассеянный муж слоняется по коридорам и лестницам собственного дома.



Чарли тем временем окончательно запутывается, стремясь самоопределиться в новом для него мире маскарадных масок... Перепугавший его на смерть полицейский сержант оказывается одним из приглашенных, а страшный синий мундир с ослепительной пятиконечной бляхой и форменная фуражка, которые за стенами этого удивительного дома всегда были для маленького Чарли символом побоев, ареста и тюрьмы, — в данном случае всего-навсего атрибуты маскарадного костюма... И, наоборот, усатый римлянин с запудренными синяками и пластырем под глазом — вовсе не римлянин, а игрок в гольф, которого он, Чарли, каких-нибудь два часа тому назад столкнул с узких мостков в смрадное болото с лягушками... Что касается добродушного толстяка в шотландской шляпе с петушиным пером, то Чарли готов поклясться, что именно его соломенную шляпу он недавно раздавил ногой во время игры в гольф. Станный, вывороченный наизнанку и перекошенный мир, ничего в нем не поймешь. Если полисмен — не полисмен, а гладиатор — не гладиатор, то, может быть, и он — Чарли — не бродяга, а...

К Чарли подходит слуга. — «Мадам вас просит к себе», — говорит он с поклоном. Чарли послушно идет за слугой, подчиняясь законам нового для него, непонятного, даже загадочного, но в своей загадочности привлекательного мира, в который он попал...

В соседней комнате Чарли ожидает «она». Он сразу узнал эти большие печальные глаза, в которые влюбился несколько часов тому назад. Правда, на красавице уже не амазонка, а костюм XVIII века, платье с пышными рукавами, громадная шляпа, белокуры парик... Что это? Сказка? Насмешка? Издевательство?



Чарли хочет, конечно, чтобы это была сказка. Что эта встреча может быть действительностью, он не верит... Его желание тут же начинает сбываться — красавица жестом приглашает оборванца сесть рядом с ней. Она смотрит на него печальными, виноватыми глазами. Чарли, как загнипнотизированный, выполняет приказание. И вот они сидят рядом: ожившая сказочная маркиза XVIII столетия и оборванец в подержанном котелке, немыслимом жилете и дырявых штанах. В глазах маркизы любовное томление, на лице бродяги застывшее выражение блаженного недоумения. Он

в трансе, из которого не хочет выходить, он грезит наяву и хочет, чтобы это продолжалось вечно. Рука загадочной красавицы дотрагивается до руки Чарли. Это вполне реальное, живое прикосновение живой женской руки. По телу Чарли от этого прикосновения проходит как бы электрический ток. Сказка становится подозрительно реальной. Может быть, это уже не сказка? А может быть, все еще сказка? Чарли нервничает, вытаскивает из жилетного кармана дешевые часы на веревочке, зачем-то смотрит, который час. Как будто такие сказочные события разворачиваются в реальном времени. Он боится посмотреть на свою соседку. Посмотришь и вдруг ничего не увидишь, ее уже нет, ушла, исчезла, растаяла. Чарли робко протягивает руку и дотрагивается до руки красавицы. Живая, теплая рука... Еще несколько мгновений и, если она не исчезнет, не растает, то он...

Очарование сказочного tête-à-tête внезапно нарушено вторжением фантастической фигуры закованного в латы рыцаря. Извергая проклятия и распространяя запах спирта, он набрасывается на Чарли. И без того ошеломленный встречей со сказочной красавицей, Чарли получает несколько увесистых зуботычин, нанесенных рукой, обложенной в железную перчатку. Попытки дать сдачи приводят лишь к тому, что оборванец больно ушибает кулак о железную кирасу.

Если «посюсторонность» молчаливой сказочной красавицы с печальными глазами оставалась для Чарли в известной мере сомнительной, то соприкосновение с металлическим костюмом убеждало окончательно сбитого с толку оборванца в несомненной стопроцентной реальности пахнущего водкой незнакомца.

На шум потасовки между оборванцем и рыцарем вбегает толпа костюмированных мужчин. Одни удерживают Чарли, тигром набросившегося на противника, другие, навалившись на рыцаря, вытаскивают его из компании.

Чарли снова наедине с красавицей. Но не успевает он подойти к ней, как появляется могучий шотландец в сопровождении нескольких гостей. Шотландец, которого Чарли до сих пор знал лишь как игрока в гольф, оказывается отцом красавицы-маркизы. «Познакомьтесь, это мой зять», — представляет он Чарли своим

спутникам. Час от часу не легче! Может быть он действительно в этом сказочном мире перестал быть оборванцем-бродягой и... «Позвольте,— робко поправляет Чарли шотландца,— мы ведь еще не женаты»...

Эта фраза мгновенно превращает шотландца в зверя.

«Как вы смеете позорить мою дочь?»,— ревет он и кидается на Чарли. Начинается столь привычное для оборванца избиение. Твердо памятуя, что лежащего не бьют, Чарли вытягивается на полу... Осыпав проклятиями своего предполагаемого зятя, хозяин дома, возмущенно жестикулируя, уходит.

Красавица, потрясенная репликой Чарли, лежит без чувств. Ее поднимают, кладут на руки Чарли, который несет ее в спальню. Споткнувшись о ковер, он валится со своей ношей на кровать...

В этот момент на пороге спальни появляется «рассеянный муж» в рыцарских латах. Увидев оборванца на кровати со своей женой, рыцарь бросается на него. Начинается фантастическое побоище. Рыцарь щедро рассыпает налево и направо железные «оперкауты» и «крючки»; Чарли и пришедший к нему на помощь отец красавицы бессильны против него. Колотить рыцаря оказывается еще больнее, чем получать удары от него. Находчивый Чарли колотит рыцаря через подушку... Рыцарь настаивает на том, что Чарли — самозванец, а настоящий муж красавицы он. Ему никто, в том числе и его жена, не верят. Но вот отец красавицы догадывается обнюхать сомнительного рыцаря... сквозь щели герметически закрытого шлема он различает знакомый запах. Пожалуй, что это, действительно, «он». Тогда кто же этот тип, наряженный бродягой? Впрочем, разберем после. Сначала нужно поднять рыцарю забрало.

Следует одна из самых смешных и остроумных сцен, когда-либо сыгранных Чаплином: оборванец-бродяга и толстяк-тесть в шотландской клетчатой юбке в поте лица трудятся над «раскупориванием» рыцарского шлема. Толстяк, ухвативши рыцаря за шлем, изо всех сил тянет его к себе, словно хочет оторвать или отодвинуть ему голову, в то время как Чарли, навалившись



на рыцаря сзади и охватив его за пояс, рывками тянет его в противоположную сторону. Видя, что таким путем им шлема не открыть, они переходят к другим средствам. Толстяк поддерживает еле живого после их «обработки» рыцаря, а Чарли, вооружившись молотком, дважды пытается сильным ударом поднять забрало. Первый удар приходится по пальцу толстяка, второй вышибает дух из рыцаря, который валится на пол...

Чарли, наконец, находит необходимое решение. Консервным ножом он вскрывает шлем, как коробку с анчоусами. Забрало свернуто на сторону — под ним Чарли видит свое собственное лицо. Теперь ему все понятно. Никакой сказки не было. Сплошное недоразумение. Толстяк, обнаружив в рыцарских латах своего зятя, гневно указывает на дверь невольному самозванцу.

Понутив голову, Чарли уходит, но у дверей останавливается и оборачивается, чтобы последний раз взглянуть на «нее». Эта сцена — прототип знаменитой концовки «Огней большого города». Во взгляде Чаплина — сложная гамма ощущений и переживаний: тут и тихая скорбь о неразделенной любви, и горькое разочарование маленького человека, в очередной раз поверившего в сказку... В ответном взгляде красавицы — молчаливое сожаление, сочувствие, может быть даже что-нибудь большее.

Чарли уходит... Шофер предлагает эксцентрически переодетому бродягой джентльмену воспользоваться автомашиной. Чарли отказывается — он лучше пройдет пешком. На ближайшем углу он в раздумье останавливается. Он чувствует себя незаслуженно оскорбленным, униженным и не расквитавшимся со своими обидчиками. Однако в присутствии прекрасной хозяйки дома он все равно ни за что не решился бы... Вот если...

Его раздумье прервано неожиданным появлением толстяка в шотландской юбке. По просьбе дочери он догнал Чарли, чтобы «принести свои извинения джентльмену». Чарли без всякого энтузиазма пожимает протянутую ему руку. Он делает вид, что вглядывается во что-то, лежащее у его ног. Толстяк также начинает смотреть туда. Чарли с быстротой молнии дает ему пинок в зад и тут же пускается наутек. Озадаченный толстяк, потирая ушибленное место, смотрит ему вслед...

Мы позволим себе утверждать, что фильм «Праздний класс» совсем уж не такой «неудачный» и «проходной» в творчестве Чаплина, как любят утверждать некоторые его биографы и критики.

«Этот фильм не принадлежал к числу его лучших произведений», — этими словами ограничился Жорж Садуль в своей книге «Жизнь Чарли», упомянув о фильме «Праздний класс».

Совсем по-новому, психологически интересно разработана в этом фильме проблема, к которой Чаплин многократно возвращался, проблема взаимоотношений маленького человека и так называемого высшего общества.

Этой проблеме Чаплин посвятил (считая и «Праздний класс») пять фильмов: «Застигнутый в кабаре» (апрель 1914 г.), где излагалась история нагловатого кельнера, выдавшего себя за аристократа, «Бегство на автомобиле» (апрель 1915 г.) — рассказ о бедняке, выдавшем себя за графа Хлорида ди Лайма с целью жениться



на богатой, «Граф» (сентябрь 1916 г.) — эксцентрические приключения подмастерья портного, выдавшего себя за графа Боко из чистого озорства, лишь бы помешать своему бывшему хозяину сделать то же самое, и «Искатель приключений» (сентябрь 1917 г.) — похождения каторжника, скрывавшегося от преследования полиции в доме осудившего его прокурора...

«Праздний класс», как утверждала пресса, был «провалом», так как он не принес спекулянтам-прокатчикам сверхприбылей, на которые они рассчитывали.

Такова же была судьба следующего фильма Чаплина — «День получки» (апрель 1922 г.).

Этот фильм несколько необычен; поэтому, очевидно, именно в его оценке так резко разошлись критики и историки кино. Одни (Перье) считают его чуть ли не лучшим немым фильмом Чаплина, другие, наоборот, проходят мимо «Дня получки», лишь вскользь упомянув, что это обычный рядовой фильм, в котором воскрешены комические традиции «Эссеней». Есть основание предполагать, что «День получки» поставлен Чаплином под влиянием его прогрессивно мыслящих друзей — скульптора Клера Шеридана и других.

В этом фильме Чаплин выступает в роли строительного рабочего. Веселая клоунада, каскады которой расцветивают сюжет комедии, не скрывает от зрителя разоблачительной тенденции замысла. Строительных рабочих в США заставляют работать до седьмого пота, систематически обчитывают при расчете. Живут они впроголодь, спиваются... В фильме снова использован один из характерных



комедийных приемов Чаплина — многое показано нарочито наоборот, не так, как в жизни; например, не подрядчик обсчитывает рабочего, а рабочий обсчитывает подрядчика; чем тяжелее труд, тем с большей легкостью он выполняется и тем меньше утомляется рабочий, и т.д.

После короткого вступления, сведенного буквально к одному кадру, снятому замедленно и показывающему бешеный ритм строительных работ, появляется Чарли. Он

опоздал на работу и тихонько пробирается к своему рабочему месту через дыру в заборе. Несмотря на все принятые им предосторожности, он сталкивается нос к носу со свирепым подрядчиком, которому характер Чарли 'великолепно известен и который поэтому устроил засаду у «дыры». Чарли с виноватой улыбкой подходит к подрядчику. В кадре при этом на переднем плане грузная фигура «босса», а в глубине кадра маленькая, робкая фигурка опоздавшего. Правая рука Чарли спрятана за спину. Приблизившись к подрядчику, он протягивает ему... белую лилию — символ мира и дружбы. Пока озадаченный «босс» рассматривает цветок, Чарли торопливо снимает пиджачок, хватается кирку и прыгает в неглубокую канаву для фундамента; расположенную поблизости. Все это он проделывает, ни на секунду не отрывая пристального, заискивающего взгляда от подрядчика.

Чарли размахивается и наносит удар киркой... по голове спрятавшегося в канаве рабочего, который опрометью выскакивает из канавы и бежит. После этого «трудового подвига» Чарли берется за лопату и крошечными порциями выгребает из канавы землю. Подрядчик удаляется. Чарли продолжает рыть канаву. Стоит, однако, появиться блондинке, дочери подрядчика, как Чарли выбирается из канавы, надевает пиджачок и вступает в беседу.

Следует забавный пантомимический эпизод с подъемником. Блондинка пользуется подъемником для того, чтобы подняться на второй этаж. Чарли вскоре после этого кидается в подъемник, чтобы



спастись от подрядчика. На втором этаже Чарли снова сталкивается с блондинкой. Подъемник идет вниз, но Чарли возвращает его на уровень второго этажа, чтобы еще раз увидеть приглянувшуюся ему блондинку. Во время обеденного перерыва подъемник беспрестанно то поднимается, то опускается, курсируя между двумя этажами. На одном этаже сидит голодный Чарли, на другом подрядчик, уплетающий обильный завтрак, при-



несенный дочерью. Подъемник «уводит» у подрядчика то ломоть ветчины, то банан, Чарли же съедает эти непонятно откуда возникающие рядом с ним съестные припасы. Отверстие подъемника, то открывающееся зияющим провалом, то снова закрывающееся наглухо, играет в этом эпизоде роль той обязательной для трагикомедии Чаплина «пропасти», в которую вот-вот должен провалиться маленький Чарли.

Перерыв закончен. По указанию подрядчика двое рабочих начинают подавать кирпичи находящемуся на строительных лесах Чарли. Кирпичи летят вверх, Чарли стоит к ним спиной, но успевает принять их все до одного. Кое-что в этом ошеломляющем по темпу и виртуозности исполнения эпизоде может быть отнесено за счет применения обратной и замедленной съемки, но тем не менее поражает мастерство Чаплина-жонглера.

Конец рабочего дня... Чарли получает расчет... Его обсчитывают, хотя внешне это выглядит так, словно обсчитывать подрядчика собирался сам Чарли. Зажав в кулак кредитки, Чарли направляется домой, на ходу решая — сколько долларов утаить от жены. Погруженный в свои финансовые расчеты, Чарли не замечает, что его сварливая супруга, не хуже подрядчика знающая привычки своего мужа, неслышно следует за ним по пятам. Она прекрасно видит, как он прячет за подкладку своего котелка три доллара, как потом, заметив на тротуаре пухленькую девушку, «откладывает» туда же еще один доллар.

Попытка утаить несколько долларов на развлечении терпит в конце концов неудачу. Жена прячет в сумку кредитки, которые отдает ей Чарли, после чего, стаскивая с головы мужа котелок, запускает привычным жестом руку за подкладку и реквизирует «сбережения» Чарли. Он в это время успевает вытащить из раскрытой сумки жены несколько кредиток и скрывается...²¹

²¹ Аналогичный эпизод имеется в фильме «Эссеней» — «Полиция»: пока грабитель очищает карманы Чарли, он успевает очистить карманы грабителя.

День получки Чарли проводит с приятелями в клубе холостяков. Об этом зрителю нетрудно догадаться, потому что в фильме показан выход подвыпившей компании из этого «заведения». Последним из дверей клуба появляется Чарли. Пьяными голосами — кто в лес, кто по дрова — они поют под чьими-то окнами «Sweet Adeline»²². Разбуженная этой серенадой обительница второго этажа выливает пьяницам на голову ведро холодной воды. Чарли раскрывает зонтик — пение продолжается. Дальнейшее действие развивается в соответствии с логикой поведения пьяницы. Во многом эти эпизоды напоминают «Час пополудни», где Чаплин воспроизводит скетч из репертуара Карно «Возвращение пьяницы». Чарли с пьяной настойчивостью упирается тросточкой в решетку канализационного люка, пока, наконец, при четвертой попытке, тросточка попадает в щель решетки и Чарли падает в грязь.

Начинает идти дождь... Чарли сначала прикрывается от него тросточкой, обыгрывая ее как зонтик, но потом, заметив свою ошибку, передает тросточку одному из своих собутыльников в обмен на настоящий зонтик.

Пора возвращаться домой. Трамваи переполнены. В первый трамвай Чарли сесть не успел, сесть во второй ему помешало такси, в третий он пробрался без очереди буквально по головам пассажиров, но напор пассажиров был настолько силен, что Чарли был протиснут сквозь вагон и вылетел через переднюю площадку на тротуар. Четвертый вагон снова переполнен. Чарли, однако, успел вскочить на подножку и ухватиться за чьи-то штаны. Вагон тронулся. Штаны не выдержали, и Чарли, выдрав клоч из чужих штанов, падает на мостовую.

Ошеломленный падением Чарли принимает фургон продавца сосисок и колбас за очередной трамвай. Ловко прыгнув в дверцы фургона, Чарли одной рукой хватается за висящую колбасу как за ремешок трамвая, а другой вручает хозяину плату за проезд. Разгневанный торговец выбрасывает Чарли на улицу. Поднявшись на ноги, Чарли пытается закурить оставшуюся у него в руках колбасу, приняв ее за сигару...

Домой Чарли возвращается к пяти часам утра... Заглядывает в спальню. Убеждается, что недождавшаяся его супруга спит, сжимая в руках деревянную скалку. Чарли направляется в свою комнату. Оказывается, что, уходя накануне на работу, он забыл закрыть окно. В комнате видимо-невидимо разномастных котов, успевших уничтожить все съестное. Кроме начисто вылизанных тарелок, ничего не осталось. При появлении Чарли коты, как саранча, вылетают в окно. Последний, спрятавшийся под стол, черный кот ловко утаскивает принесенную Чарли колбасу...

Голодный Чарли идет на цыпочках в спальню. Сапоги безумно скрипят (по крайней мере ему так кажется), он смазывает их машинным маслом из масленки... Сапоги перестают скрипеть, но будильник (поставленный на 5 часов утра) — будит супругу как раз в тот момент, когда Чаплин успел снять пиджак, готовясь «отойти ко сну». Нечего делать: Чарли приходится сделать вид, будто бы он только что встал и собирается уходить на работу. Чмокнув на прощанье недоумевающую

²² Популярная песня ирландских иммигрантов. Ее очень часто исполняют в американских кинофильмах (например, «В старом Чикаго»).

супругу, Чарли уходит на работу. Хлопнув выходной дверью, он тихонько пробирается в ванную комнату. Ванна доверху набита грязным бельем. Чарли приспосабливает поверх белья подушку и... плюхается в холодную воду. Неунывающий Чарли открывает кран с горячей водой, чтобы согреть «постель» и, повернувшись на бок, собирается уснуть. Не тут-то было. Супруга, шедшая за ним по пятам, появляется в ванной и заставляет вымокшего до нитки Чарли покинуть свое ложе. Фильм заканчивается крупным планом супруги и кадром голой, дрожащей ноги Чарли на фоне развешанных на батареях парового отопления деталей его костюма.

Как видно из краткого пересказа сюжета, весь фильм — вереница всевозможных неудач и несчастий Чарли: опоздал, обсчитали, отняли, упал, поскользнулся, выпачкался, промок, выпшвырнули, ничего не оставили, побили и т. д.

«День платежа» — единственный фильм Чаплина, в котором он допустил (за окном комнаты Чарли) рисованный задник, исполненный в условной манере.

Последний (восьмой) фильм, поставленный Чаплином для «Ферст Нейшенел», назывался «Пилигрим» (февраль 1923 г.). Идею и сюжет фильма Чаплин вынашивал более года.

Обильные и разнообразные впечатления от поездки в Европу обогатили художника, дали ему материал для творческих размышлений, для работы над новыми сюжетами. Во время его пребывания в Париже возникла идея «Парижанки», посещение Синг-Синга (нью-йоркская тюрьма) на обратном пути навело Чаплина на мысль о фильме про бежавшего из каторжной тюрьмы заключенного. «Синг-Синг, — писал Чаплин, — огромное, серое каменное здание тюрьмы кажется мне позором всей нашей современной цивилизации. Гигантское серое чудовище с тысячью алчных глаз. Мы в комнате для посетителей. Заключенные в серых рубашках. Слава богу, безобразные полосатые нашивки исчезли. Это все-таки прогресс, некоторое проявление духа человечности. Не так возмутительно бросается все в глаза.

Вот маленький ребенок держит за руку папу и играет его волосами, в то время как тот разговаривает с мамой. Другой арестант держит за высохшие руки какую-то старуху. «Мать» написано в каждой черточке ее лица, хотя никто из них не говорит ни слова. Мне становится не по себе.

Все кажутся стариками. Дети, вдовы, матери. Молодость исчезла с их лиц, страдание наложило на них свою неизгладимую печать. И всегда на лицах женщин страдание проводит более глубокие борозды. Мужчины страдают больше физически, женщины — душой.

Мужчины кажутся примиренными. В них убито всякое проявление воли. Что такое происходит с людьми за этими страшными серыми стенами, что убивает в них с таким совершенством их душу?

Дети играют на полу. Их смех звучит, как благословение. В этой комнате видишь новый шаг вперед — в ней нет решеток, отделяющих любимых друг от друга. Человеческая природа улучшается, но трагедия остается трагедией.

Камеры, в которых содержатся заключенные, старого типа; построены они каким-нибудь чудовищем или сумасшедшим. Ни один архитектор не мог бы построить таких камер для человеческих существ. Они созданы из ненависти, невежества и

глупости. Мне сказали, что строится новая тюрьма, в которой будет уделено больше внимания человеческим потребностям. А до тех пор эти несчастные люди будут страдать в этих ужасных камерах. Я здесь сошел бы с ума.

Я замечаю некоторую свободу в тюремном режиме. Кучка заключенных гуляет по двору, другие заняты работой. «Система чести» — великая вещь; она дает человеку возможность сохранить уважение к своей личности.

Заключенные прослышали о моем посещении; большинство из них, по-видимому, знает меня. Я становлюсь в тупик. Что мне сказать? Как подойти к ним? Я просто машу рукой.

— Здорово, ребята!

Я решаю не разговаривать. Быть самим собой. Быть комичным. Я размахиваю тростью и сбиваю шляпу на бок. Я выбрасываю в сторону ногу. Я нахожусь в комическом мире — вот что я хочу дать им понять.

...Доктор говорит мне, что только некоторые из них — преступники по природе. Большинство же совершило преступления благодаря различным жизненным обстоятельствам или в припадке страсти. Я вижу несколько человек с преступными лицами, но я также вижу прекрасные человеческие лица. Я верю, что общество могло бы защищать себя разумно, гуманно. Я уничтожил бы тюрьмы. Я превратил бы их в больницы, где с заключенными обращались бы как с больными.

Камера смерти. Она отвратительна. Простая, голая комната, довольно большая, с белой дверью, а не с зеленой, как мне передавали. Стул — простое деревянное кресло с единственным электрическим проводом. Это орудие уничтожения человеческой жизни. Оно слишком просто. В нем нет даже ничего драматического. Оно сделано с дьявольской обдуманностью и искусством.

Кто-то рассказывал мне, как начальство наблюдает за преступником, когда он уже привязан к стулу. Боже мой! Как можно с таким хладнокровием и пунктуальностью проводить все это в жизнь! И мне говорили, что были случаи, когда сажали на стул по семь человек в день. Я не могу — скорее отсюда на свежий воздух!

Мы идем осматривать одиночные камеры, где содержатся «непокорные».

— Вот этот молодой человек хотел бежать. Уже вылез на крышу. Но мы поймали его, — говорит надзиратель.

— Да, это был, можно сказать, кинематографический трюк, — говорит юноша. Он немного смущен. Я стараюсь развеселить его.

— Чтобы он ни сделал, — говорю я надзирателю, — но он настоящий, черт возьми, красавец. Желаю успеха в другой раз, — говорю я заключенному. Он смеется. — Спасибо, Чарли. Очень рад встретиться с вами.

Ему всего девятнадцать лет. Какая трагедия! Он фальшивомонетчик и сидит вместе с убийцами.

Мы покидаем тюрьму. Я оборачиваюсь и еще раз окидываю ее взглядом. Почему тюрьмы и кладбища всегда расположены в прекрасных местах?»²³

²³ Чарли Чаплин. Мое путешествие в Европу. М., 1927, стр. 62—67.

Впечатления Чаплина от посещения Синг-Синга отчасти воплощены в «Пилигриме».

Сюжет этого фильма — нескрываемая издевка над ханжеством капиталистического общества. Религиозная община секты «пилигримов» в маленьком американском городке ожидает приезда проповедника. «Отцами-пилигримами» в США называли переселенцев, прибывших триста лет назад из Европы на корабле «Мейфлауэр». «Пилигримы» по сей день хранят ханжеские принципы пуританской морали. Во главе общины, о которой идет речь в фильме Чаплина, стоит толстый «достопочтенный джентльмен» с фигурой боксера и лицом Тартюфа.

В назначенный день «пилигримы» собираются на вокзале, чтобы встретить проповедника. Поезд подходит к перрону. Из пассажирского вагона появляется молодой человек в шляпе с полями и длиннополом сюртуке. Это — бежавший из каторжной тюрьмы преступник Чарли; обокрав купавшегося в реке проповедника, Чарли сменил полосатый комбинезон каторжника на одежду священнослужителя. Его ведут в молитвенный дом общины. Чарли вынужден прочесть проповедь на текст из Библии. Единственная библейская легенда, которая хорошо известна Чарли, — это легенда о Давиде и Голиафе, легенда о маленьком человеке, благодаря хитрости и находчивости победившем великана. На эту, столь близкую и понятную ему, бродяге и отщепенцу, тему Чарли читает проповедь. Недостаток красноречия дебютант-проповедник компенсирует мимикой и жестами. Почтенные толстяки и сухопарые старики удивлены и возмущены разыгранной перед ними пантомимой.

Лекция мнимого проповедника закончена. Сидящий в первом ряду веснушчатый мальчуган — единственный из всей аудитории разобравшийся в существе пантомимического искусства Чарли, раздражается аплодисментами, за что получает затрепщину. Проповедник автоматически реагирует на аплодисменты, раскланивается, как эстрадный актер, и пытается в виде гонораара присвоить кружку с пожертвованиями.

Недоразумение с «проповедью» кое-как улаживается: Чарли приглашают в дом старейшины общины пилигримов — того самого толстого ханжи, который внешним обликом напоминает молевского Тартюфа. С нескрываемым



сарказмом показан обывательский домашний быт духовного Руководителя пилигримов.

Затем следует эпизод, о котором забывают упомянуть исследователи фильмов Чаплина, хотя этот эпизод несомненно важен для правильного истолкования его творчества, глубоко оптимистичного в своей основе, протестующего против пассивного, примиренческого отношения к окружающему.

В доме старейшины пилигримов Чарли сталкивается с неким семейством, пришедшим в гости. Семейство состоит из нудного, усатого мужа, его говорливой жены, «приятной во всех отношениях», и сына — шестилетнего хулигана унаследовавшего, очевидно, худшие черты характера родителей. Пока родители в ожидании традиционного угощения беседуют с хозяевами дома, малолетний бандит изощренно из-

мывается над Чарли: он бьет его по лицу, щиплет, колет булавкой, обливает водой из графина. Мнимый проповедник проявляет поразительную выдержку и долготерпение, ограничиваясь словесными увещаниями. Чарли грозит хулигану пальцем, укоризненно покачивает головой, мягко отстраняет его. «Пойди поиграй со своей мамой», — советует Чарли.

После кратковременной «игры со своей мамой» сорванец возвращается к Чарли, напутствуемый рекомендацией мамы: «Пойди к дяде, поиграй с ним».

Издевательства над Чарли продолжают: его снова щиплют, колотят, толкают. А Чарли, переодетый проповедником, упорно медлит.

И только после того, как мнимый проповедник и его маленький мучитель остаются наедине, Чарли, на секунду сбросив маску, отвешивает хулигану полновесный пинок, от которого тот кубарем отлетает в сторону. Зритель облегченно вздыхает: он от души радуется, что надоедливый мальчишка получил от Чарли заслуженную затрещину. Вслед за этим зритель радуется, что праздничная шляпа нудного отца этого мальчишки находится на



блюде, облитая сладким кремом и вспоротая ножом.

Не успевает Чарли отделаться от надоедливых гостей, как на горизонте появляется еще более зловещая фигура. Это — приятель Чарли по тюрьме — налетчик «Бобби-Динамит». Бобби выдает себя за друга мнимого проповедника. Доверчивые хозяева оставляют Бобби на ночлег, не подозревая, кем является этот случайный гость.

После долгой и упорной драки с Чарли, отчаянно защищающим спрятанные в ящик комода церковные деньги, Бобби удается все-таки совершить кражу и скрыться. На шум прибегает дочь хозяина дома. Чарли признается ей во всем, обещает любой ценой возратить украденные деньги и спешит в погоню за налетчиком.

Выследивший беглого каторжника Чарли шериф гонится за ним по пятам.

Чарли настигает Бобби-Динамита в ближайшем баре. Шайка бандитов совершает налет на этот бар. Все посетители, в том числе и Бобби-Динамит, выстроены в ряд с поднятыми руками. Чарли, на ходу внеся некоторые коррективы в свою «духовную» одежду, проникает в бар и, выдавая себя за одного из налетчиков, отбирает у Бобби деньги. Ему удается убежать от налетчиков и вернуть деньги девушке. Не успевает Чарли после этого сказать ей несколько слов, как появившийся нектати шериф арестовывает его.

Бедняга Чарли покорно идет за шерифом... Его жалкая фигура — символ вечной несправедливости капиталистического мира. Шериф, очевидно, тоже понимает то, о чем давно уже





догадались зрители: Чарли не за что сажать в Синг-Синг. Он решает отпустить Чарли на волю и приводит его к границе Мексики. Даем финал фильма в покандровой записи:

387. Поле, заросшее репейником. Дорога, уходящая вдаль. Пограничный столб. На столбе дощечка с надписью «Boundary Line». Налево — США, направо — Мексика. По дороге верхом едет шериф. Рядом с ним ковыляет «пилигрим» Чарли без шляпы. Дойдя до столба, Чарли делает шаг на мексиканскую

территорию и останавливается, облокотившись о пограничный столб. Шериф закуривает, чиркнув спичкой о дощечку. Чарли читает надпись на дощечке. Заметив, что он «нарушил границу», он поспешно возвращается на американскую территорию. Шериф внимательно следит за Чарли.

388. Дощечка с надписью «США — Мексика».

389. Шериф смотрит сверху на задумавшегося Чарли, закуривает. Смотрит на Чарли. Их взгляды скрещиваются, Чарли робко смотрит на шерифа. Шериф обращается к Чарли:

Нарвите мне цветов.

390. Чарли с недоумением и не без иронии смотрит на шерифа, рука которого повелительно указывает вниз на землю, где растут цветы. Приказ есть приказ, даже в том случае, если он непонятен. Чарли покорно наклоняется и тут же у подножья пограничного столба срывает несколько цветов.

391. Шериф с папиросой в руке следит за Чарли, рука которого из-за кадра протягивает ему сорванные цветы. Шериф берет цветы, смотрит в сторону. На лице его можно прочесть: «Вот кретин! Как мне от него отвязаться!» Он указывает рукою вдаль направо — в Мексику.

*Вон там на холме много цветов.
Сорвите их...*

392. Чарли в раздумье стоит, облокотившись о придорожный столб. Рука шерифа указывает в сторону Мексики. Чарли не понимает. На лице у него детское наивное выражение, он вопросительно указывает в сторону Мексики:

По ту сторону?

393. Шериф верхом с цветами в руках. Он смотрит сверху вниз на Чарли с некоторым раздражением:

Да, по ту сторону...

394. Чарли у пограничного столба. Выслушав ответ шерифа, он с беспокойством вторично указывает в сторону мексиканской территории и на всякий случай переспрашивает.

395. Шериф верхом с цветами в руках.

396. Чарли вопросительно смотрит на шерифа. Рука шерифа указывает в сторону Мексики. Чарли опрометью выбегает из кадра выполнять поручение.

397. Шериф верхом с цветами в руках... Он смотрит вслед Чарли. На его лице появляется добродушная усмешка. Он бросает цветы на землю.

398. ...делает прощальный жест и дает шпоры лошади. Скрывается налево. В кадре — поле, поросшее репейником, дорога и пограничный столб.

399. Равнина, поросшая низким кустарником. Дорога режет ее по диагонали пополам: издали появляется всадник — это шериф. Он скачет по дороге.

400. Пограничный столб. Справа с мексиканской стороны бежит Чарли с букетом в руках. Видя, что шериф ускакал, он бросается вдогонку.

401. Шериф скачет по дороге, за ним вприпрыжку бежит Чарли с букетом в руках, крича и размахивая руками. Шериф останавливает коня. К нему подбегает запыхавшийся Чарли и вручает букет. Обозленный шериф вырывает у Чарли букет и швыряет на землю, потом поворачивает коня и, схватив Чарли за воротник пасторского скюртука, пускает коня рысью, увлекая «пилигрима» за собой. Чарли едва поспевает за конем. Грустно скрывается направо.

402. Граница. Пограничный столб. Слева, со стороны США, въезжает шериф, волоча за собой «пилигрима» Чарли. Чарли недоумевает. Шериф соскакивает с лошади, подходит к Чарли, поворачивает его лицом к мексиканской территории и...



403. ...ударяет доверчиво оглядывающегося на него Чарли носком сапога в зад. Чарли, вскрикнув от боли и неожиданности, вылетает из кадра...
404. ...на мексиканскую территорию. Это неровная равнина, поросшая низкорослым кустарником. Чарли, все еще не понимая, что происходит, оглядывается.
405. Шериф поспешно вскакивает в седло и исчезает, сделав Чарли прощальный жест.
406. «Пилигрим» смотрит ему вслед... Понемногу до него доходит, что он опять свободен. На его лице выражение наивного восторга. Он наконец понял поведение шерифа.
407. Пограничный столб... Со стороны Мексики к нему подбегает Чарли. Он машет руками и посылает шерифу воздушный поцелуй.

408. Шериф опасливо оглядывается на...

409. ...Чарли, стоящего у пограничного столба. Чарли машет руками, улыбается вслед шерифу.

410. Шериф еще раз оглядывается. Делает прощальный жест рукой.

411. Чарли, благодушно сложив руки на животе, смотрит вслед шерифу. Потом на его лице появляется легкое беспокойство. Куда же податься? Сначала он смотрит налево в США, потом направо — в Мексику... Еще раз в США, потом опять в Мексику... Наконец решает идти направо.

412. Территория Мексики. Появляется Чарли. Он на свободе. Полной грудью вдыхает он воздух этой страны. В молитвенном экстазе «пилигрим» смотрит на небо.

Наконец на свободе!

413. «Пилигрим» благодарит творца вселенной за то, что он... Но что это? За его спиной начинается перестрелка: двое бандитов, вооруженных кольтами, выглядывая из-за пригорков, палят друг в друга. Пули свистят над головой «пилигрима». Один из бандитов падает.





Другой бросается к телу убитого. За ближайшим пригорком дымок выстрела. Это — третий бандит. Второй тяжело падает в канаву рядом с первым. У «пилигрима», нечаянного свидетеля всего этого, трясутся поджилки, и волосы встают дыбом. Из-за кустов появляется третий бандит с кольтом в руке. Чарли опрометью вылетает из кадра.

414. Пограничный столб у дороги. С мексиканской стороны в кадр влетает перепуганный насмерть Чарли. Оглянувшись в сторону Мексики, он пускается наутек вдоль границы, одной ногой ступая по пыльной американской дороге, другой — по девственной мексиканской почве.

Заключительный кадр «Пилигрима» несомненно символичен. В русских былинах богатыри нередко останавливались перед камнем, лежащим у разветвления

дороги. На камне были выведены слова: «налево пойдешь — коня загубишь направо пойдешь...»

В «Пилигриме» вместо камня — пограничный столб с надписью «Мексика — США». Эта надпись содержит в себе вопрос: куда же деваться маленькому человеку? Вернуться в США значит снова попасть в Синг-Синг, перейти мексиканскую границу — попасть под пули бандитов.

Чарли не хочет расставаться ни со свободой, ни с жизнью. Вопрос «куда?» остается таким образом, нерешенным.

Но бежать тем не менее надо. И вот забавная фигурка полукаторжника-полусвященника удаляется от зрителя, балансируя вдоль прочерченной на земле белой пограничной линии, одной ногою в Мексике, другой — в США..

Блестящая остроумнейшая находка режиссера: внутренние противоречия пилигрима Чарли и в какой-то степени творческие противоречия самого Чаплина нашли в этом кадре свое графическое воплощение.

ГЛАВА

ПЯТАЯ

1923

Организация фирмы «Чарльз С. Чаплин Корпорейшн», входящей в концерн «Юнайтед Артистс». Мнимая творческая свобода Чаплина — создателя и хозяина этой фирмы. Первая самостоятельная постановка Чаплина — реалистическая драма «Парижанка». История постановки «Парижанки», сюжет и тема этого первого фильма Чаплина без Чарли. Художественные принципы, положенные в основу фильма. «Парижанка» — фильм о трагической гибели большого человеческого чувства, о несбывшихся надеждах на маленькое скромное счастье. Тенденциозность «Парижанки». «Парижанка» как закономерный итог десятилетнего периода творчества Чаплина. Драматургия «Парижанки», ее новаторский характер. Психологические детали, принцип четвертой стены. Эйзенштейн, Пудовкин, Рене Клер о «Парижанке». Провал «Парижанки» в США. Ее успех в СССР и странах Европы. Чаплин снимается в фильмах «Голливуд» и «Продажные души» — сатира на американский киногород. Итоги раннего периода творчества Чаплина. Особенности актерского почерка Чаплина. «Универсальность» его творческих способностей. Органическая связь его актерской техники с принципами театральной пантомимы. Актерский ансамбль в фильмах Чаплина. Эксцентрика, юмор и сатира в его фильмах. Характер положительного героя в фильмах Чаплина, его связь с персонажами подлинного народного массового искусства. Высказывания Чаплина о своем творческом методе. Подражатели и имитаторы Чаплина. Литература о Чаплине. Попытки теоретиков-модернистов выдать творчество Чаплина за проявление антинародного, антиреалистического искусства. Фальсификация созданного им образа.



оследний фильм, поставленный Чаплином для «Ферст Нейшенел», как мы показали выше, оставляет его Чарли на распутье. Сам Чаплин в 1923 г., подобно герою фильма «Пилигрим», тоже был на распутье. Он еще не решил окончательно, будет ли он и дальше продолжать ставить комедии о похождениях Чарли или приступит к постановке реалистической драмы.

Робер Флорей приводит разговор Чаплина с Максом Линдером, состоявшийся в конце 1922 г., в те дни, когда Чаплин заканчивал свой фильм «День получки».

Чаплин: Я заканчиваю «День получки» для «Ферст Нейшенел». Я окончательно порву с «Ферст» в конце будущего месяца и немедленно начну свой первый фильм для «Юнайтед Артистс». Этот фильм будет называться «Клоун», в нем будет пять частей, он будет весьма драматичен. Представляете себе: необъятной величины занавес и перед ним этот бедняк, маленький клоун, вышедший приветствовать зрителей, крошечный, почти незаметный клоун, в тысячу раз меньше, чем этот необъятный занавес, маленький, никому не известный клоун, этаким Пьеро, словно созданный Виллеттом, бледный Пьеро, влюбленный в луну, тот самый Пьеро, которого ваша французская литература сделала таким знаменитым, маленький клоун-Пьеро.

Линдер: Нет, Чарли! Вы не должны отказываться от своего традиционного костюма, вы не должны... Вы должны остаться Чарли, тем Чарли, которого — что бы Вы там ни говорили — весь мир любит и обожает. С Вашей стороны будет просто преступлением превратиться в Пьеро. Вы останетесь Чарли, но только Ваши фильмы будут драматичнее. Вы останетесь тем Чарли, который смеется после двухдневной голодовки...

Чаплин: Вы правы, Макс, как всегда: я родился Чарли и я им останусь!

Флорей: Чем вы займетесь, Чарли, после «Клоуна»?

Чаплин: Мой дорогой Флорей, это будет мой последний фильм. После него я сам уничтожу своего Чарли. Мир достаточно насмотрелся на Чарли, и Чарли больше не к чему существовать. Никто меня не любит, и я исчезну, оставив в мире прекрасные фильмы (по крайней мере я надеюсь, что это так), и когда меня не будет, обо мне сохранится доброе воспоминание... Я сам себя уничтожу — кто может мне помешать?»¹.

В высказываниях Чарли, цитируемых Флорей, отражено его стремление к драматизации сюжета, к широким обобщениям. Это закономерно. Конфликт художника Чаплина с действительностью вышел далеко за рамки конфликтов его трагических буффонад о маленьком Чарли. Чаплину начинало казаться, что возможности созданного им образа уже исчерпаны, что многообразие человеческих судеб не мо-

¹ Rober Florey. Filmiland, p. 114—119.

жет быть раскрыто только в поведении забавного человечка с усиками и в мешковатых панталонах.

С другой стороны, Чаплин сомневался, имеет ли он право разлучить аудиторию своих фильмов с Чарли. Поэтому он одновременно разрабатывал сценарий комедии «Клоун» (впоследствии «Цирк») и сценарий драмы «Судьба» (впоследствии «Парижанка»).

Прекращение договорных отношений Чаплина с фирмой «Ферст Нейшенел» отнюдь не означало, что Чаплин добился творческой независимости, хотя официально фирма «Чарли Чаплин Корпорейшн» числилась в списке «независимых» фирм.

Независимость этих фирм («Чарли Чаплин», «Голдвин», «Селзник» и др.) была весьма иллюзорной, особенно после создания в 1922 г. мощного монополистического объединения МППДА («Моушн Пикчер Продюсерс энд Дистрибьютор Ассошиэйшн», так называемая «Ассоциация Хейса»). «Независимыми» на голливудском жаргоне назывались фирмы, не входившие в МППДА, но фактически всецело зависевшие от этой ассоциации.

Подобно другим «независимым», Чаплин был независим и самостоятелен лишь в процессе создания своих фильмов. Законченный фильм мог увидеть свет лишь после того, как его приобретала одна из крупных фирм, входящая в МППДА и контролирующая прокатные конторы.

С 1923 г. Чаплин распространял созданные им фильмы через фирму «Юнайтед Артистс», одним из организаторов которой в 1919 г. был он сам.

После длительных колебаний Чаплин поставил для вновь организованной им фирмы свой первый фильм без Чарли. Это была «Парижанка» — правдивая, искренняя, взволнованная повесть, «один из потрясающих рассказов о современной ему жизни»².

О художественных принципах, положенных в основу «Парижанки», вряд ли кто смог высказаться короче, яснее и убедительнее, чем сам автор. В статье «Может ли искусство быть популярным?», опубликованной в октябре 1924 г. в журнале «Ледиз Хоум Джорнел», Чаплин высказывает ряд интересных соображений о задачах киноискусства и о своих взглядах на творчество. Статья эта до сего времени на русский язык не переводилась. Поэтому приводим ее целиком.

«Обычно термин «искусство» относят к холодным, вымученным, академическим творениям, которые обладают способностью создавать вокруг себя пустоту. Подлинное искусство с трудом поддается описанию. Но самый значительный сюжет в мире может быть в этом отношении упрощен до такой степени, что каждый сможет его оценить и понять. Вот, пожалуй, какова или, по меньшей мере, какой должна быть высшая форма искусства. Если мы встречаемся с сюжетом, глубина которого такова, что ее нельзя выразить сколько-нибудь общепонятно, — то это, несомненно, означает, что метод художника — порочен, или что сюжет, разработанный им, не так уж значителен.

Все нормальные люди рождены с одинаковой способностью чувствовать и стремиться к красоте: все прекрасное должно неизбежно вызывать в них отклик.

Произведение искусства — или того, что мы привыкли считать искусством, — должно найти всеобщее утверждение, если оно претендует на популярность.

Для материалиста, например, искусство есть нечто, выражающее правду действительности

² В. И. Пудовкин. Слово о Чаплине. «Искусство кино», IX, 1954, стр. 93.

какова бы эта правда ни была. Материалиста не устроит чрезмерный оптимизм: он отрицательно отнесется к чересчур оптимистическим произведениям, потому что они либо недостаточно логичны, либо неправильно передают чувства, а иногда и то и другое...

Другие считают, что подлинное искусство чувственно и оптимистично. Впрочем, и те и другие проявляют узость взглядов и непримиримость.

Для академиков и некоторых критиков искусство — это исключительно вопрос правил, лучше или хуже сформулированных. Правил, подсказывающих, чем должно быть и чем не должно быть произведение искусства. Что касается меня, то меня выводят из терпения вещи, претендующие на красоту и художественность, но нуждающиеся в специальных пояснениях, чтобы быть понятными. Если они нуждаются в дополнительных комментариях, исходящих от третьего лица, сомневаюсь, достигнут ли они намеченной цели.

Правила помогают художнику-творцу играть наверняка. Я не особенно доверяю правилам и цифрам. Но, избегая плохого, можно создать произведение, которое многие найдут хорошим. Впрочем, такому произведению будет не хватать оригинальности и его воздействие на чувства окружающих будет равно нулю. Только красота может вызвать энтузиазм и сочувственное внимание и симпатию. Это вопрос чувства.

Хотя искусство в подавляющем большинстве случаев — вопрос чувства, художник-творец не имеет права утверждать, что его произведение высокохудожественно, поскольку его чистосердечно принимают. Смысл и чувство прекрасного, которое мы находим в величайших произведениях искусства, должны завоевать признание у более широкой аудитории, а не только у группы энтузиастов. Я недолюбливаю некоторые проявления современного искусства. Несмотря на это, я не говорю, что для меня в живописи и скульптуре имеет ценность лишь то, что апробировано, так сказать, временем.

На мой взгляд, слишком часто переоценивают художественность произведений, созданных в отдаленном прошлом. Возраст не делает предмета произведением искусства, искренность художника — тоже.

Многие в пылу дискуссии о кино заявляют, что кино не имеет ничего общего с искусством, поскольку сама природа его коммерческой структуры, с его тысячами залов для насыщения зрителей, требует, чтобы оно было рассчитано на то, чтобы всем решительно нравиться. С другой стороны, кинофильм должен быть способен привлечь всеобщее внимание, и, поскольку его должны одобрить все, он должен быть далеким от совершенства, — утверждают они.

Может быть, это отчасти и верно, но было бы явным преувеличением утверждать, что массовость фильма обязательно приводит к вульгарности, дешевым эффектам и антихудожественности. Кино, пожалуй, не так уж художественно, но это объясняется совсем другими причинами, а не его массовостью и популярностью.

Нередко дрянные сюжеты прекрасно поставлены, не менее часто попадают фильмы, сюжетная основа которых хороша, но постановка никуда не годится. И только в редких случаях хорошим сценариям соответствует высококачественное режиссерское решение. Эти фильмы пользуются громадным успехом. Фильм порождает эмоции посредством зрительного восприятия. Он их вызывает непосредственно. Зрительное восприятие, как мне кажется, самое непосредственное. Зрительное восприятие переводит, истолковывает, подсказывает эмоции, которые высвобождают впечатления красоты. Разве это не искусство?

В мире кинообразов трагический конец воспринимается часто как нечто антихудожественное, и прокатчики смотрят на него косо. Правда, большинство фильмов такого рода весьма посредственно и дает, как правило, весьма посредственные сборы. Из этого никак нельзя делать вывода о том, что зрители, толпящиеся перед экраном, ничего не понимают в искусстве. Трагическую развязку нельзя притягивать за волосы — материал и сюжет сами диктуют характер развязки. Это вовсе не вопрос интриги. Любой может сочинить интригу: для этого нужно только запутывать и наворачивать без конца. Я лично ненавижу это «искусство интриги».

Когда я работал над «Парижанкой», я старался максимально четко и точно воспроизвести события из жизни своей героини, показать без малейшего искажения или утайки свою точку зрения на все, что касается сентиментальной женщины.

Моя основная, генеральная идея заключалась, естественно, в том, что эта женщина была достаточно сильна, чтобы устоять против бесчисленных жизненных невзгод.

Критики, нападая на «Парижанку», говорили в основном о ее сюжете, а не о том, как я его разрешил. Я, раскрывая содержание фильма, избегал всяких эффектов, не подчеркивал и не навязывал своей точки зрения, сознательно пытался выразить путем внушения все, что можно этим путем выразить. О своем творческом методе я разговаривал со многими, и все они без исключения выделяли в моем фильме два момента.

Во-первых, эпизод прихода и ухода поезда, в котором поезд не показан, во-вторых, пробел в биографии героини, размером примерно в год, который я не считал нужным ни заполнять, ни объяснять. Эпизод с поездом был одобрен мировым общественным мнением. Что касается временного скачка — мнения разделились. Многие высказывали желание присутствовать при встрече Пьера Ревеля и Мари, хотя включение в сюжет этого эпизода ничего не прибавило бы к моему фильму. Тут проявились элементы любопытства и личной заинтересованности зрителя, которые во что бы то ни стало желали знать как, когда и почему...

Нередко мне приходится в голову во время дискуссий о кинофильмах, театральных пьесах и о их исполнении, что мы подходим к решению вопросов чрезмерно серьезно.

Для этого, конечно, есть своя причина, но все, о чем мы спорим, в значительной степени эфемерно.

Только правда в искусстве живет вечно. Мелочи в конце концов забываются, но вещь, которая кажется сегодня «старомодной», может быть признана через пятьсот лет после своего появления на свет.

Фильмы могут сохраняться значительно дольше, чем спектакли, но необходимо осознать, что через сто лет вряд ли кто-нибудь вспомнит о фильме сегодняшнего дня. Мы хотим над фильмами, снятыми десять лет тому назад. Добавьте мысленно еще десяток лет и скажите мне, найдется ли «двадцать лет спустя» кто-нибудь, кто найдет существенную разницу между тем, что мы сегодня считаем «старым хламом», и тем, над чем мы сегодня работаем, чтобы через 2—3 месяца угостить этим публику...

В области развлечений, по-моему, наблюдается значительный прогресс — и в творчестве, и в восприятии произведений искусства публикой. Безусловно, и в выборе тем, и в технике их решения все идет вперед. Значительное большинство фильмов перестало быть непонятной абракадаброй. Они передают действительность такой, какой мы ее знаем. Я не вижу причин сомневаться в том, что публика воспримет правду, в какой бы форме эта правда ей ни была предложена.

Конечно, было бы неумно слишком безапелляционно на этом настаивать во время дискуссий — это привело бы к провозглашению плоских трюизмов. Что касается меня, моя задача — изображать в своих фильмах жизнь и ее чувства настолько художественно, насколько мне это позволяют мои способности и мои знания»³.

Руководствуясь принципами, сформулированными в этой статье, Чаплин во вступительном титре «Парижанки» написал: «Человечество состоит вовсе не из героев и негодяев, а из мужчин и женщин. Страстями, которые определяют их поступки, дурными или хорошими, их одарила природа. Они ошибаются лишь благодаря своей слепоте. Невежда осудит их ошибки, мудрец окажет снисхождение».

Сюжет «Парижанки» прост, даже примитивен. В кратком пересказе он кажется банальным. Тем не менее напомним его читателям.

Провинциальный французский городок. Влюбленная пара — Жан и Мари. Отец Мари, шокированный скандальным поведением дочери, выгоняет ее из дому. (Как же иначе? Что скажут соседи и вообще...) Юноша уводит девушку к себе.

³ «Cinéa-Ciné pour tous», 25.XI 1924, p. 8—10. (Перепечатано из «Ladies Home Journal»).



Отец юноши из тех же соображений отказывается принять в свой дом любовницу сына. Молодые люди решают уехать в Париж и там обвенчаться. Мари ждет на вокзале Жана. Но Жана всё нет — скоропостижная смерть отца задерживает его, Мари уверена, что Жан передумал. Она едет одна...

Проходит несколько лет. В Париже Мари «повезло», она стала содержанкой богатого прожигателя жизни — Пьера. Общественное мнение, высказанное на экране устами светских сплетников, содержанок, профессиональных альфонсов, оправдывает Мари, считает ее безупречной. Невинные ночные прогулки с молодым художником безоговорочно осуждались общественным мнением, эскапады дамы полусвета не находят у представителей этого общества ни порицания, ни осуждения. Случайно Мари встречает на Монмартре Жана, которого всё еще любит. Мари, которую любовник собирается бросить, хочет выйти замуж за Жана. Мать Жана возражает против брака сына с кокеткой. Случайно подслушанный разговор Жана с его матерью заставляет Мари вернуться к Пьеру. Жан напрасно ищет свидания с Мари, умоляет ее вернуться. В ночном ресторане происходит столкновение Жана с любовником Мари... Официанты выводят юношу. Нарушитель тишины и спокойствия тут же в вестибюле ресторана стреляется. У тела самоубийцы происходит примирение Мари с матерью Жана. Мари навсегда бросает Пьера и, поселившись с матерью Жана в деревне, посвящает себя заботам о старушке.

В письме к Маргарет Гаркнесс Энгельс писал по поводу ее повести «Городская девушка»: «Посредствен-



ность попыталась бы скрыть шаблонный характер фабулы нагромождением искусственных деталей и украшений, тем не менее, была бы разгадана»⁴. Энгельс высоко оценил попытку писательницы «обновить правдивостью изложения старую историю».

Замечания Энгельса полностью приложимы к произведению Чаплина, который правдивостью и искренностью изложения поднял безхитростный рассказ о горестной судьбе своих героев до высот подлинного искусства. Чаплин не старается замаскировать банальную сюжетную схему своего фильма и обострить сюжетную конструкцию фильма: «Несущественно, — говорил он впоследствии, — что можно изобрести интригу, беспрестанно запутывающуюся в своем непрерывном развитии. Лично я уверен, что ненавижу интригу»⁵.

Драматические коллизии «Парижанки» строятся не столько на столкновениях между основными героями, сколько на столкновении героев с враждебной им средой, с так называемым «общественным мнением».

«Парижанка» — это фильм о трагической гибели большого человеческого чувства, суровый рассказ о разбитых иллюзиях маленьких людей капиталистического города, о их несбывшихся надеждах на маленькое, скромное счастье. Повествуя о нравах и быте современного ему капиталистического города, Чаплин ни разу не прибегает к открытому морализированию, ни разу не пытается навязать зрителю свою точку зрения на героев и события их жизни.

Тем не менее бесстрастность «Парижанки» — мнимая. Чаплин в этом фильме выступает в качестве страстного и тенденциозного (в лучшем смысле этого слова) обличителя. Энгельс в письме к Минне Каутской указывал, что социалистический тенденциозный роман целиком выполняет свое назначение, «правдиво изображая реальные отношения, разрывая господствующие условные иллюзии о природе этих отношений, расшатывая оптимизм буржуазного мира, вселяя сомнения по поводу неизменности основ существующего порядка, — хотя бы автор и не предлагал при этом никакого определенного решения и даже иной раз не становился явно на чью-либо сторону»⁶.

«Парижанка» Чаплина несомненно заслуживает того, чтобы ее рассматривать наравне с выдающимися произведениями мировой литературы. Слова Энгельса, как нам кажется, полностью могут быть отнесены к этому замечательному фильму, дающему широкую картину буржуазных нравов. В «Парижанке» Чаплин показал, что он «умеет относиться к своим героям и с той тонкой иронией, которая свидетельствует о власти писателя над своим творением»⁷.

Многочисленные комедии о приключениях Чарли неоднократно давали различным критикам повод к рассуждениям о принципиальной «антилитературности» и «кинематографичности» творчества Чаплина. «Парижанка» показала, насколько близок Чаплин к современной ему литературе. Тема маленького человека и его

⁴ К. Маркс и Ф. Энгельс. Об искусстве. М.—Л., 1937, стр. 163.

⁵ Edouard R a m o n d. La Passion de Charlie Chaplin. Paris, 1927, p. 126.

⁶ К. Маркс и Ф. Энгельс. Об искусстве. М.—Л., 1937, стр. 161—162.

⁷ Там же.

трагической судьбы, тема, в разработке которой Чаплин соревнуется с многими писателями,— одна из основных тем буржуазной литературы и искусства XX столетия.

После просмотра «Парижанки» стало понятно, что и прежние фильмы Чаплина глубоко литературны, что образ Чарли, несмотря на свое «эстрадно-кинематографическое» происхождение, весьма близок образам маленьких людей, созданным передовыми буржуазными писателями Европы и США.

В ряду прочих произведений Чаплина «Парижанка» выделяется тем, что при создании этого фильма Чаплин отказался от образа Чарли...

Зарубежные критики неоднократно пытались объяснить причину возникновения «Парижанки» случайностью. Одни говорили, что Чаплин просто выполнял обещание, данное им когда-то Эдне Первиэнс,— сделать ее героиней психологической драмы. Другие наивно мотивировали «Парижанку» желанием честолюбивого Чаплина «доказать публике, что он может ставить не только комедии, но и драмы». Третьи уверяли, что «фильм поставлен на пари». Четвертые были убеждены, что Чаплин отказался от постановки комедийных фильмов с Чарли, осознав невозможность конкуренции с фильмами Гарольда Ллойда и Бестера Китона... В различных теориях и концепциях недостатка не было. Создатели этих теорий и концепций упорно рассматривали «Парижанку» как некое исключение в творчестве Чаплина, нечто нехарактерное и поэтому случайное.

Закономерность возникновения «Парижанки» осталась для большинства его зарубежных критиков не раскрытой. Никто из них не решился во всеуслышание сказать, что реалистический фильм «Парижанка» обусловлен тем, что Чаплин был реалистом. Фальсификация мотивов творческой деятельности Чаплина — отнюдь не исключение. О Штрогейме, постановщике острых, разоблачающих сатир на капиталистическое общество, распространяли слухи, что он капризный маниак, сам не знающий, чего он хочет, режиссер-расточитель, который не желает считаться ни с какими расходами ради удовлетворения своих режиссерских прихотей, и пр.

«Парижанка» была для Чаплина своеобразным итогом его восьмилетней режиссерской и актерской деятельности в Голливуде. Одновременно «Парижанка» была попыткой творческого преодоления известной ограниченности в изображении и критике «жесткой действительности», ограниченности, свойственной его фильмам о Чарли. Отказавшись от образа Чарли, Чаплин рассчитывал дать в ином аспекте глубокую и убедительную картину судьбы простого человека в условиях капитализма.

«Парижанка» была поставлена Чаплином не случайно. Переход от эксцентрических комедий к постановке психологической драмы мотивирован особенностями творческого метода художника. Еще мальчишкой, наблюдая изощренное искусство королей лондонского мюзик-холла: Денни Лейно, Литтл Тича и Гарри Лаудера, он остро чувствовал противоречия между реалистическим, в основе своей, мастерством этих клоунов и эксцентрической формой, в которую они облекали свои публичные выступления. Мастерством эстрадного искусства Чарли овладел быстро, но — это самое главное — он понял и основной «секрет» творчества этих артистов.

Позднее, выступая в пантомимах труппы Фреда Карно, Чаплин, неустанно совершенствуя свою пластику, искусство выразительного жеста, культивируя

мастерство паузы, стремился использовать свои актерские навыки и возможности в реалистическом плане.

В Эдендейле у Мак Сеннетта Чаплин чувствовал себя чужим: ему — артисту реалистической складки — было не по себе в эксцентрически перекошенном мире комических нелепостей. Но и там, как мы знаем, Чаплин оставался верным своим принципам, несмотря на профессиональные «советы» Сеннетта. Освободившись при первой же возможности от работы в «Кистоун», Чаплин на протяжении восьми лет добивался творческой самостоятельности, вел упорную борьбу за право говорить откровенно и правдиво.

Задуманный им «фильм без Чарли» Чаплин решил назвать «Судьба». Учитывая возможные цензурные осложнения, он предусмотрительно перенес действие своего фильма во Францию. Оттого что Джон стал Жаном, а Мэри превратилась в Мари, обличительная тенденция фильма Чаплина несколько не уменьшилась. Только адрес ее стал несколько более расплывчатым.

Название «Судьба» в феврале 1923 г. было изменено на «Общественное мнение». Перед самым выпуском картины в прокат (осенью 1923 г.) Чаплин вторично изменил название. Фильм вышел под названием «Парижанка».

Работая над «Парижанкой», Чаплин твердо верил в то, что его фильм будет признан зрителем. Приступая к постановке, он заявил: «Я думаю, что «Парижанка» будет наиболее значительным из моих произведений. Никто лучше меня не понимает, в какой мере я окажусь революционером, прибегая к этому оригинальному жанру композиции. Несмотря на это, я оказываю широкое доверие публике. Никогда я не зажимал ей рта, в равной степени я никогда не стремлюсь ее искусственно оживить. Я вообще против подобного отношения к публике... Я пытаюсь, в меру своих сил и способностей, создать искреннюю и поучительную историю, и если мне удастся сохранить веру в себя, я несколько не опасаясь за тот прием, который ей окажет публика. Вне зависимости от того, будет ли этот фильм большим успехом или полным провалом, ручаюсь, что в нем будет раскрыта оригинальная манера актерской игры и манера раскрывать действие... В ней не будет военных парадов, громадных декораций, не будет в ней также и сложных технических эффектов. Но во всем действии публика найдет проникновенную ноту страдания, человеческой радости и юмора. Я не имею ни малейшего представления о том, во что мне обойдется производство этого фильма, и, очевидно, не буду знать до тех пор, пока я его не закончу. Но я надеюсь сделать его в той мере хорошо, в которой это мне удастся, чего бы мне это ни стоило...

Часто спрашивают, есть ли у меня намерение появиться в этом фильме. Нет, я в нем не появлюсь, поскольку в этом сюжете, таком, каким я его задумал, нет места для моего обычного персонажа, и я, откровенно говоря, этим очень удовлетворен, поскольку я хочу, чтобы сюжет говорил сам за себя, без всякого вмешательства с моей стороны. Если бы я играл главную роль — тему пытались бы понять, исходя из особенностей характера изображаемого мною персонажа»⁸.

⁸ R a m o n d. La Passion de Charlie Chaplin, p. 115—116.

После того как работа над фильмом была закончена и «Парижанка» была выпущена на экраны, Чаплин выступил в «Лос-Анжелос Таймс» со следующим заявлением: «Я перенес этот сюжет на экран для того, чтобы выразить красоту жизни, чтобы сгустить минуты наиболее острых переживаний, чтобы развлечь публику. В конце концов: чего ищут в жизни, как ни красоты; красоты веселья и красоты слез! Красота существует во всем, в плохом так же, как и в хорошем, но только художники и поэты могут ее раскрыть...

На одной картине изображено наводнение, на другой — Георгий Победоносец, поражающий дракона, — обе эти картины способны утешить зрителя. Совсем другое дело, если мы начнем анализировать эти картины с точки зрения рисунка и архитектоники.

Анализ сюжета замораживает сердце, художественный вкус — освещает душу светом красоты.

Наивысшая цель кино — перенести нас из мира, в котором мы живем, в царство прекрасного. Этой цели художник может достичь только в том случае, если он не будет пренебрегать правдой. Чтобы по-настоящему развлечь публику, нужно победить ее реализмом. В «Парижанке» я сделал все, что мог в этом отношении...»⁹

Чтобы добиться задуманных результатов, Чаплин в процессе работы над «Парижанкой», и в главном и в мелочах, добивался художественной правды, упрямо и настойчиво ломая и опровергая постановочные стандарты Голливуда. При съемке основных сцен своего фильма он ввел, например, декорации с четырьмя стенами.

Несколькими годами позже французский режиссер Жан Гремиллон для одного из своих фильмов «Мальдон» построил декорацию с четырьмя стенами исключительно для того, чтобы получить возможность снимать «круговые панорамы». Нечто подобное в 1926—1927 гг. на Одесской студии проделал оператор Иосиф Рона в фильме Н. П. Охлопкова «Проданный аппетит».

Чаплин, строя декорацию с четырьмя стенами, исходил из совершенно других соображений. «Круговые панорамы» в прочие технические изыски всегда были ему чужды. Ему хотелось, закрыв съемочную площадку четвертой стеной, достигнуть ощущения своеобразного «публичного одиночества» у актеров. Если К. С. Станиславский добивался у актера аналогичного результата, вызывая у актера чувство творческой сосредоточенности и независимости, Чаплин изолировал актеров от технического персонала съемочной группы, стремясь создать у актеров ощущение реальной, а не павильонной действительности. Можно десятки раз просматривать «Парижанку» и не заметить при этом, что основные павильоны, например ресторан, снимались в четырех стенах. Четвертая стена была построена исключительно для актера, а не для зрителя. Съемка производилась через не заметные для исполнителей отверстия в декорациях.

Всего этого Чаплину показалось мало. Чтобы заставить актеров, изображающих посетителей ресторана, окончательно забыть, что они не в настоящем ресторане, а в павильоне, их обслуживали настоящие, специально приглашенные официанты и подавали им настоящие, специально изготовленные блюда. Актеры пили настоя-

⁹ Henry Poulaille. Charlie Chaplin, 1927, p. 169—170.

щее шампанское. Метрдотеля изображал собственник голливудского ресторана Генри Бергман. Съемки сцены в ресторане шли под музыку. Играл специальный «ресторанный» оркестр, исполняющий мелодии, слышанные Чаплином за год до этого в парижских ресторанах.

Для соблюдения «*couleur local*», для воссоздания атмосферы парижского ресторана Чаплин пригласил в качестве ассистентов-консультантов французского аристократа графа Жана де Лимур и Анри д'Аббади-д'Арра, которые специально структурировали каждого из участников массовых сцен. Жан де Лимур, кроме того, исполнил в фильме роль личного секретаря Пьера.

Некоторые из биографов Чаплина утверждают, что во время своей поездки в Европу (август — сентябрь 1921 г.) Чаплин специально ездил в Париж, чтобы обновить свои впечатления от этого города, имея в виду уже тогда задуманную им постановку. Очень возможно, что это так и было. Во всяком случае впечатления от парижского отеля «Кларидж» и парижских ресторанов, в которых Чаплин побывал, помогли ему при воссоздании парижской «атмосферы» фильма. Артур Стиболт, художник фильма, оказал Чаплину большую помощь, тщательно воспроизвел зал и вестибюль ресторана, ателье художника на Монмартре и другие объекты. Огромное внимание Чаплин и его ассистенты уделили подбору французского типажа для массовых сцен. Выбор по «типажным» соображениям на роль Пьера Ревеля мало известного актера Адольфа Менжу оказался большой режиссерской удачей Чаплина.

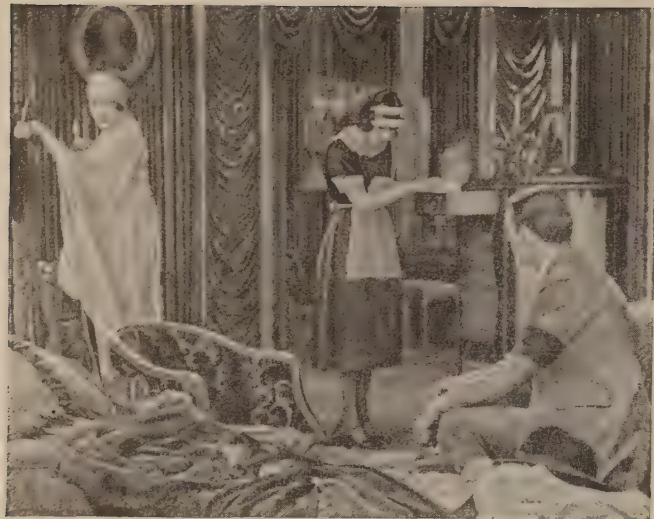
В «Парижанке», так же как и в прежних фильмах Чаплина, не было ни одного актера с именем. Для достижения своих творческих целей Чаплин в таких актерах не нуждался.

Просматривая «Парижанку» сейчас, свыше тридцати лет после ее выпуска на экран, поражаешься идеальной сыгранности и единству ансамбля. Разгадка удивительно проста: каждая роль в фильме, даже самая маленькая и незначительная, была глубоко разработана самим Чаплином. Поэтому все, играющие в «Парижанке», так запоминаются.

Как-то при просмотре одной из комедий прославленного Любича нам бросилась в глаза серый и невыразительным пятном старушонка, которая буквально раздражала бездарностью своего актерского поведения. А ей было отпущено всего лишь несколько слов, поворот головы и два жеста. С удивлением мы узнали в этой старушонке Лидию Нотт, игравшую мать в «Парижанке». В другой раз во французской картине «Воспитание принца» мы видели Эдну Первиэнс. В руках французского режиссера Анри Диаман-Берже она превратилась в неуклюжую статистку. Это, очевидно, не исключение, а правило: «Морская чайка» с Эдной Первиэнс, поставленная летом 1926 г. на средства Чаплина Джозефом фон Штернбергом, была настолько убога, что ее так и не выпустили на экран.

«Парижанка» — энциклопедия режиссерского мастерства, в первую очередь режиссерской работы с актером. Фильм поставлен удивительно просто, в нем нет ничего лишнего, никаких «вставных» эпизодов, никаких эффектных ракурсов, монтажных выкрутас.

Актеры входят и выходят через среднюю дверь, как в театре. (Это при наличии декорации из четырех стен!) Детали из «Парижанки» давно уже стали хрестоматий-



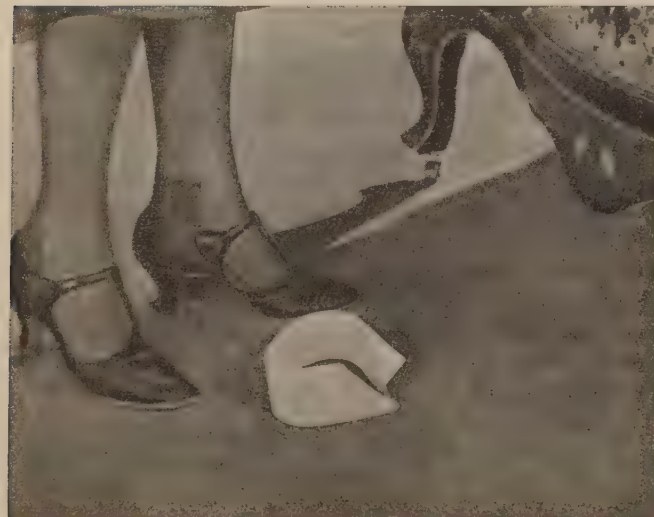
белой салфетке, белоснежный воротничок на темном полу, бликующая медь саксофона на матовом фоне интерьера, белесоватый дымок догорающей трубки на фоне темного ковра и т. д.

Восхищаясь этими драматическими остро и операторски точно выполненными деталями, мы не должны забывать, что к использованию деталей Чаплин прибегал и раньше, за шесть лет до «Парижанки», при монтаже своих фильмов «Лечение» (апрель 1917 г.) и «Иммигрант» (июнь 1917 г.). Крупный план забинтованной ноги бородатого великана, защемленной вращающейся дверью («Лечение»), крупный план оброненной официантом монетки («Иммигрант») могут служить в этом отношении примерами.

Однако эти планы-детали в ранних фильмах Чаплина — всего лишь укрупнения, необходимые режиссеру для того, чтобы зрителю был понятен ход действия. Никакой ассоциативной нагрузки они не несли. Крупный план оброненной монетки подчеркивал лишь то обстоятельство, что она обронена, крупный план защемленной ноги разъяснял лишь, что она защемлена. В «Парижанке» же упавшая на ковер трубка говорила зрителю о смерти отца героя, оброненный горничной мужской воротничок раскрывал Жану глаза на любовную связь Мари, дырявая салфетка рассказывала о бедности...

В «Парижанке» Чаплин по-новому ощутил и раскрыл возможности крупного плана и детали американского кино, введенных в творческую практику Гриффитом и Инсом.

Кроме этих правдивых деталей, подмеченных острым глазом художника-реалиста, в фильме поражает богат-



ство и разнообразие характерных персонажей. Некоторым из этих «характеров» уделено по два-три кадра, но они так неповторимо ярки, что убеждают, запоминаются. Запомнились порочное, очевидно, землисто-серое лицо профессионального альфонса в парижском ресторане, непередаваемо точная в своем профессиональном пластическом выявлении массажистка, дуэт «профессиональных жриц любви» в спальне у Мари; цинично-нагловатый секретарь Пьера, слегка бравирующий своим знанием интимных делишек патрона, старик-отец, отказывающийся впустить в свой дом любовницу сына, страпась общественного мнения...

В фильме нет Чарли. Но Чаплин на экране тем не менее появляется.

Ночь. Провинциальный вокзал. Ни души... В полутемном вестибюле мерно тикают часы... Где-то в глубине кадра скамейка. Из глубины вестибюля появляется медленно бредущая на аппарат фигура носильщика с тяжелым чемоданом на плече. Он не спешит — поезд еще не скоро. Чемодан тяжелый. Носильщик делает несколько шагов, профессиональным жестом сбрасывает с плеча чемодан и столь же медленно, никуда не спеша и ни на что не обращая внимания, выходит из кадра... Носильщика играет Чаплин.

Многие американские режиссеры маниакально стремятся во что бы то ни стало сняться в каждом своем фильме. Таков, например, «самый толстый в мире режиссер» Альфред Хичкок. В его фильмах «Ребекка», «Очарованный» и других в кадре неожиданно появляется его расплывчатая, мешковатая фигура, сюжетно ничего не выражающая, ни для чего на экране не нужная, — что-то вроде отпечатка пальца художника на масляной краске, или, что еще вернее, нечто вроде тех крестов, которыми подписываются неграмотные.

Носильщик Чаплина — в другом духе. Он совершенно необходим в этом эпизоде. Его медленное движение подчеркивает неторопливость ночной тишины пустого провинциального вокзала, в котором одинокая Мари тщетно ждет Жана... Этот носильщик несколько не нарушает тишины, несколько не заполняет пустоты вестибюля.

Игра основных исполнителей (Эдна Первиэнс, Карл Миллер, Адольф Менжу, Лидия Нотт) строилась на психологических нюансах, полутонах. Надписей мало, они лаконичны. В картине, поставленной величайшим мастером пантомимы, влюбленным к тому же в черно-белое безмолвие экрана, и не могло быть иначе. Чаплину, однако, всегда было чуждо стремление к безнадписному кино. Это стремление характерно для многих новаторов: Деллюк поставил свое «Безмолвие» (1920) без единой надписи, заменив слова фотогенией предметов. Лупу Пик в «Осколках» (1921) и «Ночи под новый год» (1923) отказался от надписей во имя кинематографической специфики, которая, по его глубокому убеждению, несовместима с литературными надписями. Томас Инс поставил свою «Старую купальню» с Чарльзом Реем (1921), чтобы доказать, насколько выразительно мастерство актеров его школы. Что касается Чаплина, то отсутствие надписей в его единственном безнадписном фильме-пантомиме «Час пополудни» объясняется тем, что пантомима, как известно, обходится без помощи слов.

Надписи «Парижанки», несмотря на свой лаконизм, весьма выразительны и содержательны. Характерна в этом отношении сцена встречи Мари и Жана в

Париже на Монмартре после долгой разлуки. Мари случайно ошиблась дверью и попала в ателье Жана... Перед ней человек, которого она, несмотря ни на что, продолжает нежно любить. Широко раскрытыми глазами смотрит Мари на Жана. Потом делает два робких шага по направлению к нему. Жан, пораженный не меньше Мари, всплескивает руками. Старуха-мать тоже делает два шага... Все словно остоленнели от неожиданности.

— Well!— вырывается у Мари. (Трудно переводимое слово, которое может означать: ладно, ну вот, итак, ну. На советском экране «well!» было переведено «хорошо»).

— Well!— отзывается Жан.

— Well!— непроизвольно роняет мать...

Одним этим словом, повторенным трижды, Чаплин передал целую гамму ощущений трех совершенно различных персонажей...

Капиталистический мир враждебно и холодно принял «Парижанку», в которой Чаплин обличил «уродливое неустройство современного ему общества с исключительной силой прямым и простым показом его реального мира» (Пудовкин). Отдельные критики-эстеты в восторженных статьях, посвященных «Парижанке», смаковали отдельные режиссерские приемы и детали, тщательно замалчивая социальный смысл фильма. Только в СССР «Парижанка» получила справедливую, заслуженную ею оценку.

«Организуя простенькие фактики, она («Парижанка». — Г. А.) достигает величайшей эмоциональной насыщенности», — писал В. В. Маяковский, отвечая самому себе на вопрос: «Почему спит «Парижанка?»»¹⁰

В цитированном выше «Слове о Чаплине» (1944), В. И. Пудовкин говорил о «Парижанке»: «В этой картине, на первый взгляд как будто выпадающей из обычного художественного стиля Чаплина, с исключительной, по-моему, силой и ясностью выступает авторское мироощущение.

Фраза «Человек человеку волк», несмотря на грубую прямоту своей формы, как будто противоречащую лирической тонкости изложения картины, смело может послужить эпиграфом к этому замечательному произведению».

С. И. Юткевич писал о «Парижанке»: «Новаторское значение и глубина этой работы Чаплина заключались не в сенсационности обращения прославленного комика к якобы чистой мелодраме и не в кинематографических новшествах, а прежде всего в философском и сюжетном замысле, в большой и волнующей художника теме, которая потребовала для своего выражения и новых средств»¹¹.

Интересно привести в этой связи высказывания С. М. Эйзенштейна о «Парижанке». В его статье «Новый язык кино», до сих пор, насколько нам известно, на русский язык не переведенной¹², «Парижанка» расценивается как «самая замеча-

¹⁰ В. В. Маяковский. Кино. М.—Л., «Искусство», 1937, стр. 219.

¹¹ С. И. Юткевич. Сэр Джон Фальстаф и м-р Чарльз Чаплин.— Сб. «Чарльз Спенсер Чаплин». М., 1945, стр. 104.

¹² См. S. M. Eisenstein. The new Language of Cinematography. «Close Up», vol. IV, № 5, may 1929, p. 10.

тельная кинокартина последней эпохи», как «блестящее кинопроизведение тех лет, когда кинематограф, отталкиваясь от опыта литературы, работал над созданием своего собственного языка, своей собственной речи, своей собственной грамматики, своей собственной изобразительности... В нашей стране,— добавляет Эйзенштейн,— фильм этот был воспринят как некий феномен практического продвижения вперед, как объект заимствования и даже плагиата. Примеры этого — имеются в истории нашего кино — как элементы реакции и регресса, независимо от генеральной линии развития идеологии формы советского кино»¹³.

Эйзенштейн решительно отказывается признать необходимость формальных заимствований из «Парижанки». «Эта замечательная картина,— писал он,— имеющая ряд высоких достоинств, была неправильно у нас расценена с точки зрения природы ее значительности. С моей точки зрения значительность «Парижанки» не практического характера, а скорее чисто стимулятивного...

«Парижанка»,— завершает Эйзенштейн свою мысль,— для нас значительна, в чисто абстрактном смысле, как платформа того, что достижимо и осуществимо в любой области.

«Парижанка» была итогом многолетней работы Чаплина. Создавая этот фильм, Чаплин отказался от возможностей эксцентрической комедии, как бы снял на время маску. В этом фильме он показал многомиллионной аудитории своих фильмов все то, что до того времени замалчивал.

«Парижанка» в значительной степени способствовала преодолению противоречий творческого метода художника, находивших свое выражение в сочетании откровенно реалистических сюжетов с условной формой эксцентрической комедии; формой, в равной степени служившей и для раскрытия сюжетной ситуации и для маскировки ее обличительного содержания.

Критика встретила «Парижанку» более чем прохладно. В прессе даже появились намеки на то, что Чаплин «выдохся» и поэтому отказался выпускать комедии о Чарли.

В списке «Десяти лучших фильмов 1923 года» для шедевра, созданного Чаплином, не нашлось места рядом с ориентальной мелодрамой «Зеленая богиня», героической сагой о завоевании далекого Запада («Крытый фургон»), костюмно-исторической мелодрамой «Скарамуш», комедией Гарольда Ллойда «Спасение в последнюю минуту» и другими, ныне давно забытыми «шедеврами».

— «Моя картина «Парижанка»,— признавался впоследствии Чаплин,— не имела успеха в Америке, потому что не оставляет никакой надежды своей развязкой. И потому еще, что это — жизнь, как она есть. А публика любит, чтобы герой ускользнул от неизбежной гибели, чтобы женщина в конце концов вернулась к нему для «счастливой жизни». А «Парижанка» — почти трагедия»¹⁴.

После премьеры «Парижанки» Чаплин выступил с обещанием возвратиться к постановке комедий, воскресить на экране своего Чарли.

¹³ Эйзенштейн имеет в виду неудачный фильм Кулешова-Родченко «Наша знакомая».

¹⁴ Чарли Чаплин. О моей работе.— «Советский экран», 1926, № 23, стр. 13.

Интересно отметить, что в период работы над «Парижанкой» Чаплин снялся в фильмах «Голливуд» Джемса Крюзе и «Продажные души» Гоуарда Хьюза, причем в обоих фильмах играл самого себя.

В фильм Джемса Крюзе «Голливуд» (фильм вышел на экран в августе 1923 г.) — забавной сатире на американский киногород — режиссер, чтобы передать атмосферу Голливуда, включил несколько документальных эпизодов, в которых показал некоторых видных актеров Голливуда, появление которых должно было воссоздать подлинную атмосферу киногорода. Эта идея принадлежала Фрэнку Кондону, по рассказу которого приятель Чаплина Том Герарти написал сценарий фильма.

«По предложению Кондона, — рассказывает Роберт Шервуд, — решено было ввести в кадры фильма ведущих «звезд», внешность которых хорошо известна зрителю и которые появились бы в своем собственном виде без всяких сюжетных поводов. Конечно, были использованы все ведущие звезды студии «Парамаунт» и значительное количество актеров других студий. Том Герарти настоял на том, чтобы были приглашены Чарльз Чаплин, Дуглас Фербенкс и Мэри Пикфорд. Они появлялись на короткое время, но их присутствие придавало некоторую материальность атмосфере фильма»¹⁵.

Кроме трех названных актеров, в фильме Крюзе появились Томас Мейган, Уильям С. Харт, Пола Негри, Сесиль де Милль, Уилл Роджерс, Бен Тюрпин, Беби Пегги Монтгомери, Леатриса Джой, Фетти Арбокл, Анита Стюарт, Ллойд Гамильтон, Джозеф Мартин и др.

Крюзе снимал свой фильм восемь месяцев.

Руперт Хьюз, одновременно с Крюзе работавший над фильмом из жизни Голливуда, немедленно «освоил» опыт Крюзе. Роберт Шервуд писал по этому поводу: ««Продажные души» были в высшей степени мелодраматической историей, предназначенной для доказательства — какому страшному риску подвергаются киноактеры во имя своего искусства. Все это было смертельно серьезно и напичкано рекламой...»¹⁶. Руперт Хьюз ввел в свою картину значительное количество «звезд». Он притягивал их буквально за уши, демонстрировал их дюжинами и оповещал зрителей об их появлении самым нелепым образом.

«Продажные души» продержались на экране несколько месяцев, имели сногсшибательный коммерческий успех и забили «Голливуд» Джемса Крюзе. Отличительной особенностью «Продажных душ» было наличие большого количества «звезд», исполнявших роли по сюжету фильма, и наряду с ними множество других «звезд», появлявшихся в собственном обличье.

Участие Чаплина в эпизодах фильмов «Голливуд» и «Продажные души» несомненно объясняется очередной его уступкой неписанным законам голливудской рекламы. Чаплин не мог и не хотел уклоняться от возможности напомнить о себе

¹⁵ Robert Sherwood. The Best Films of 1922—1923.

¹⁶ В «Продажных душах» героиня Мери Стеддон выходила замуж за некоего Оуэна Скюдера, специализировавшегося на убийстве своих жен с целью получения страховой премии. Сюжетный мотив, напоминающий «Мосе Верду» — фильм, выпущенный Чаплином на четверть века позже.

зрителям, тем более, что он готовил к выпуску свой первый фильм без Чарли — «Парижанку».

«Парижанка» была для Чаплина, как мы уже указывали, логическим завершением первого десятилетия его кинематографической деятельности.

Из восьмидесяти одного фильма, в которых с 1914 по 1957 г. Чарльз Спенсер Чаплин участвовал в качестве режиссера и актера, к первому десятилетию его творчества относятся семьдесят три фильма, что позволяет, подводя итоги этому периоду, определить особенности его творческого метода.

Чаплин совершенствовал свое мастерство, неуклонно следуя принципам реализма.

Свое актерское мастерство Чаплин демонстрировал, не прибегая ни к монтажным трюкам, ни к эффектам освещения. Лишь в отдельных (ночных) эпизодах фильмов «Собачья жизнь» и «День получки» оператору Чаплина — Ролли Тотеро был разрешен некоторый (впрочем минимальный) изыск светотеневой композиции.

Обычно в кадрах чаплинских фильмов — светло и просторно. Все отчетливо видно, все понятно. Ни одной лишней, не работающей вещи, ни одной засоряющей кадр и заслоняющей актера детали. Основное — люди.

В процессе работы над образом Чарли росло и крепло мастерство Чаплина. «Талант» — это счастливая комбинация многих творческих способностей человека в соединении с творческой волей», — говорил К. С. Станиславский¹⁷. Творческие способности Чарли Чаплина удивительно разносторонни: музыкальная ритмичность движений балетного артиста; доведенная до совершенства техника пластического жеста; виртуозная мимика; тщательно изученная жонглерская техника... Неоднократно уверяли, что Чаплин не выступает в своих фильмах в качестве оператора только потому, что нельзя одновременно снимать и сниматься.

Так же разносторонне и исполнительское мастерство Чаплина. Акробатические кульбиты, которые Чаплин выполнял с профессиональной ловкостью циркового артиста, нисколько не мешали ему быть, когда это было необходимо, глубоко лиричным и трогательным.

«Как это ни странно она (акробатика.— Г. А.) нужна артисту, — говорил К. С. Станиславский, — ... для самых сильных моментов душевных подъемов, для... творческого вдохновения»¹⁸.

Хождение по проволоке в «Цирке» и финальная сцена в «Огнях большого города», эксцентрическая монопантомима в «Часе полуночи» и незабываемый актерский дуэт с Джекки Куганом в каморке стекольщика... Боксер уживался в нем с музыкантом, жонглер — с лирическим героем, канатоходец — с балетмейстером... Сочетание различных, иногда прямо противоположных актерских качеств, навыков и возможностей было органично для Чаплина — художника-реалиста.

Творческий метод Чаплина — реалистический метод. Он писал: «Я... стремлюсь ощутить в людях настоящую правду, которую я и использую затем в моей работе»¹⁹.

¹⁷ См. Н. Абалкин. Система Станиславского и советский театр. М., 1950, стр. 90.

¹⁸ К. С. Станиславский. Работа актера над собой, ч. II, М. 1938, стр. 54.

¹⁹ «Cinéma», Paris, 1931, p. 195.

Чаплин великолепно понимал, что ощутить необходимую правду может только художник-психолог, способный понять, разгадать человеческий характер. Он писал об этом: «Не заключена ли основа всякого творческого успеха в театре и на экране в знании человеческой природы, которое позволяет постичь различие между дельцом и трактирщиком, между публицистом и актером?.. В моем умении рассмешить зрителя нет никаких тайн... как нет никаких тайн у Гарри Лаудера ²⁰, который тоже смешит публику. Дело в том, что оба мы знаем кое-какие простые истины о человеческом характере, которыми и пользуемся в нашем ремесле... Несомненно, — утверждает Чаплин, — это знание приобретается не инстинктом» ²¹. «Мой секрет, — говорил он, — держать глаза открытыми, ум настороженным, чтобы не упустить ничего из того, что может пригодиться в моей работе. Я изучил человеческую природу, ибо без этого мое искусство немыслимо» ²².

Изучая человеческую природу, Чаплин постепенно осваивал закономерности окружающей его действительности, ее логику. Взаимосвязь людей и окружающей действительности — вот что в конечном счете стремится он воспроизвести на экране. Его фильмы отличались всегда чеканной формой драматургического построения.

«Чтобы сделать фильм, — говорит Чаплин, — я должен создать целый мир, в котором вложенные в картину идеи будут развиваться совершенно логично. Каждая деталь в декорации, каждая мелочь в действии, каждое слово в диалогах, все музыкальное сопровождение, данное как фон или как отдельный штрих, должны сочетаться гармонически и создавать соответствующую атмосферу, особый мирок, где мой замысел и мои взгляды могут выражаться свободно, непринужденно и логично» ²³.

Замысел и взгляды Чаплина находили свое выражение в первую очередь в центральном образе его фильмов — в образе Чарли. Но Чарли постоянно сталкивался с другими людьми. Конфликты фильмов Чаплина — это конфликты маленького Чарли с другими людьми. Этих «других людей» играли в его фильмах специально подобранные им актеры. Само собой разумеется, что эти актеры (за исключением, быть может, Джекки Кугана в «Малыше») не могли «переиграть» Чаплина. Часто они бывали незаметны. Впрочем, возможно, что это был результат правильного решения поставленной перед ними актерской задачи.

Актерский ансамбль в фильмах Чаплина обычно выпадал из круга интересов исследователей его творчества, хотя проблема эта безусловно представляет значительный интерес, поскольку позволяет ближе познакомиться с творческим методом Чаплина-режиссера.

Актеры в фильмах Чаплина всегда хорошо играют. Это и неудивительно; ведь

²⁰ Гарри Лаудер (род. 1870) — шотландский комик — исполнитель эстрадных песенок. В 1927—1936 гг. снимался в английском кино у режиссеров Джорджа Пирсона и Монти Брайса. Впервые появился на экране в 1914 г. в США (фирма «Селиг»). Чаплин был хорошо знаком с эстрадным творчеством Лаудера.

²¹ «Cinémonde», Paris, 1931, p. 195.

²² L. Delluc. Charlie Chaplin, 1920, p. 86.

²³ Хорхе Садмеа. В его сердце живет горячая любовь к людям. — «Искусство кино», IX, 1954, стр. 100.

каждую роль — мужскую, женскую, даже детскую — Чаплин предварительно пропрыгивает сам, подсказывая тем самым актеру каждую мизансцену, каждый жест, каждую интонацию. Секретарша Чаплина Элси Кобб пишет по этому поводу: «Рассказав подробно сюжет фильма и объяснив каждому его роль, Чаплин заставляет артистов поочередно повторить их роли, причем предварительно показывает игру сам. Не опасаясь впасть в преувеличение, я могу сказать, что он сам сыграл все роли во всех своих комедиях»²⁴. «Я заверяю вас,— писала Эдна Первиэнс,— что он может сыграть мою роль лучше меня самой в любом эпизоде»²⁵.

Актеры в фильмах Чаплина работают в пределах определенного амплуа в отличие от актеров эксцентрических комедий Мак Сеннетта, Роско Арбюкля и других, где актер никогда не выходил за пределы раз и навсегда созданной маски. Персонажи стандартных комических фильмов Мак Сеннетта напоминали стандартизированных героев журнальных и газетных «комиксов». Действующие лица фильмов Чаплина были живыми людьми. Их жизненность раскрывалась в характерных, глубоко типичных, с безошибочной точностью найденных и виртуозно донесенных до зрителя мелочей, деталей, штришков, подробностей, подсмотренных и наблюденных Чаплином в жизни. В комических примитивах «Кистюну» наблюдалось одуряющее однообразие персонажей. В фильмах Чаплина — наоборот: послужной список каждого из его актеров из года в год обогащался все новыми и новыми ролями.

Возьмем, в качестве примера, Лео Уайта. Лео Уайт — маленький, суматошливый. Остренький нос и колючие глаза. У Чаплина в 1915—1917 гг. он играл почти в каждом фильме от одной до трех ролей. В фильме «Полиция» Уайт — лотошник, торгующий бананами; у него отечное лицо, мешки под глазами и отвислый живот. Он же играет в этом фильме владельца ночлежки — сутулого еврея в ермолке и с пейсами. В финальном эпизоде Уайт — полицейский-альбинос с бесцветными бровями и волосами. В «Бродяге» Уайт изображает старую цыганку и скрипача из бродячего оркестра, в «Контролере универмага» — магазинного вора, в «Зашанхаенном» — одного из зашанхаенных моряков. Наиболее удавались Уайту роли лощеных джентльменов в цилиндре, лаковых ботинках, фракной паре и гардений в петлице. Таков граф Хлорид де Лайм в «Бегстве в автомобиле», любовник в «Работе», граф Боко в «Графе» и др.

Образы, созданные Лео Уайтом в фильмах Чаплина, — лишь наудачу выбранные примеры. Эти примеры легко могут быть умножены.

Будучи последовательным реалистом во всем, что касается актерской работы, Чаплин одновременно оставался — в известных пределах — эксцентриком. При этом его эксцентрика ничего общего не имела с эксцентрикой рядового американского комического фильма (фильмы Джо Рока, Сиды Смита, Ллойда Гамильтона).

Эксцентрика ради эксцентрики, бездумное комикование, погоня за смешным во что бы то ни стало, — все это было абсолютно чуждо Чаплину. Для Чаплина-юмориста

²⁴ Elsie Cobb. Charlie Chaplin.— «Le Film», 1919. См. сб. «Чарли Чаплин». Под ред. В. Шкловского. Л., 1925, стр. 98—99.

²⁵ «Cinéa-Ciné pour tous», 15. III 1924, № 13, p. 17.

характерно сочетание комической эксцентриады с мелодраматическим или драматическим сюжетом. Эта особенность его творчества отнюдь не является чем-то специфически чаплинским.

Многочисленные попытки приписать фильмам Чаплина жанровый эклектизм, «смешение» трагического с комическим и прочее — беспредметны и необоснованны. Говорить и писать таким образом — значит не понимать и не чувствовать юмора, отрицать юмор.

Лессинг в «Гамбургской драматургии» писал, что зрители «не хотят смотреть никаких других пьес, кроме тех, которые наполовину серьезны, наполовину забавны, сама природа учит нас этому разнообразию, от которого зависит известная доля ее красоты» ²⁶.

Особенности чаплинского юмора персонифицированы в созданном и сыгранном им экранном персонаже. Найдя своего маленького Чарли, Чаплин разрешил труднейшую проблему создания положительного комедийного образа. Чарли — *положительный* герой, потому что он добр, гуманен, отзывчив и при этом бесконечно обаятелен. Одновременно Чарли — *комедийный* герой, потому что он почти всегда смешон в наивных проявлениях своей доброты, гуманности, отзывчивости.

В Чарли как положительном комедийном герое есть много от персонажей подлинно народного массового искусства, от английского Панча, турецкого Карагёза, российского Петрушки, чешского Кашпарека, немецкого Гансвурста... В этом истоки его почти беспрецедентной популярности.

«Одиноким и робким иммигрантом, — говорил Чаплин впоследствии, — я вдруг сразу погрузился в атмосферу успеха... Впервые я заметил некоторые перемены в экспрессе Голливуд — Нью-Йорк в 1916 г., после появления моих первых фильмов. (Речь идет о первых фильмах фирмы «Мючюэл». — Г. А.). Я брился. Поезд подходил к вокзалу Альбукерке в штате Нью-Мексико. Едва я вышел на перрон, как меня подхватили встречавшие и задержали паровоз на то время, пока, по настоянию мэра и восторженных горожан, я сидел за банкетным столом, заранее приготовленным на украшенном флагами перроне вокзала. В Чикаго я вынужден был взобраться на крышу вагона, чтобы ускользнуть от толпы поклонников. В Нью-Йорке опасались волнений, поэтому полиция явилась за мной и доставила меня в город на своем автомобиле. Газеты в этот день вышли с шапками на восемь колонок: «Он прибыл!»

Баснословный успех не вскружил голову талантливому художнику, не помешал ему идти намеченным путем, путем художественной правды. Наоборот. «Благодаря успеху — признавался Чаплин в интервью с Седриком Белфрейджем, — я увидел жизнь еще ближе и понял суетность людей, управляющих миром с помощью широковещательных речей. Все чаще люди интересовались моим мнением по вопросам, самая суть которых мне была совершенно неизвестна. Я начал говорить себе: если уж они дошли до того, что интересуются моими взглядами, то у кого же только

²⁶ Лессинг. Гамбургская драматургия. 1883, стр. 339—340.

они ни кланчат ответа и почему эти другие должны в чем бы то ни было разбираться лучше, чем я?»²⁷.

Изображение смешной фигурки в котелке с тросточкой можно было встретить на обертке жевательной резинки и мыла, на жестянках консервов. В провинциальных американских магазинах продавались ботинки «Чаплин», тросточки «Чаплин», котелки «Чаплин», жилеты «Чаплин»... Десятки тысяч людей носили чаплинские усики.

Все, что так или иначе касается внешнего облика экранного Чарли, давно уже стало нарицательным. Что такое «походка Чаплина», «улыбка Чаплина», «усики Чаплина» — всем и каждому понятно. Его имя упоминают в романах и рассказах, в докладах и на политических процессах.

Необходимо подчеркнуть, что популярность Чаплина была в течение очень долгого времени популярностью Чарли. Зрители, а порой и авторы статей о Чаплине не всегда и не очень точно различали, где кончается обаятельный, до слез трогательный экранный человечек и где начинается создатель этого образа, мыслитель и художник, режиссер, сценарист и актер.

Бесконечные подражатели Чаплина (Чарли Каплин, Карлос Амадор, он же Чарли Анлин, Джимми Обрей — Фридолин, Билли Вест, Билли Ривс и множество других) — лишнее свидетельство необычной популярности Чаплина. В Германии, где фильмы Чаплина появились в 1922 г., актер Эрнест Боссер немедленно стал имитировать Чарли²⁸.

Вскоре после этого в Германии же некий Вольфганг Каскелине стал выпускать мультипликационные рекламные фильмы, герой которых «Чарли» рекламировал шляпы мюнхенской фирмы Иозефа Зейдля, пиво дортмундского пивовара Риттера и пр. В Японии актер Кашима в течение долгого времени имитировал Чаплина. Кантинфласа — знаменитого мексиканского комика и сейчас называют «мексиканским Чаплином». В Мексике же некий Отелло Флорентини тоже долгое время имитировал Чаплина. Итальянец Эудженио Верди (дальний родственник композитора) и грек Статопулос использовали свое портретное сходство с Чаплином.

В августе 1915 г. «Чарли» появился и в мультипликации.

Уоллес Керлсон — мультипликатор-художник из «Эссейей» в своей серии «Дрими Дад» пародировал кинозвезд тогдашнего Голливуда. «Дрими Дад смотрит Чаплина» (август 1915 г.) пародировал Чаплина, а «Дрими Дад — ковбой» — Брончо Билли Андерсона.

В репертуаре братьев Фрателлини (цирк Медрано) был сценарий «Пожарные, вагнеровская музыка», в котором один из фигурантов очень удачно имитировал Чаплина²⁹.

Следует подчеркнуть, что все перечисленные имитаторы даже не помыслили о подражании содержанию фильмов Чаплина, они всего лишь, спекулируя на его небывалой популярности, копировали и имитировали по мере сил и возможности

²⁷ Седрик Б е л ф р е й д ж. С вами говорит Чаплин.—«Иностранная литература», 1956, V, стр. 241.

²⁸ См. Charles F o r d s. Les imitateurs de Charlot.—«Cinémagazine», 12.II 1926, p. 308.

²⁹ См. D. S t r a h l. Le Théâtre au cirque.—«Le Théâtre et comoedia illustrée», 15.II 1924, № 28.

его костюм, походку, грим. Что касается содержания образа, то оно, как правило, было убогим и примитивным.

От многочисленных имитаторов не отставали обычные «контрафакторы» и прокатные жучки. Контратипирование комедий Чаплина для продажи внутри США и для вывоза за границу сделалось особой процветающей отраслью промышленности.

Один из чикагских «лабораторных бандитов» («darkroom bandit») ³⁰, занимаясь подделкой комедий Чаплина, наблюдал с чувством удовлетворения рекламу Уильяма Фокса, гласящую о выпуске полнометражной картины в постановке Герберта Бренона — «Дочь богов» с участием чемпиона плавания Аннетт Келлерман. «Контратипист» заботливо отобрал несколько сцен из некоторых комедий Чаплина и набор русалок, сцен с нырянием и всякой всячиной из картины Бренона. Он объединил эти эпизоды, соединяя Чаплина и Келлерман. Получился фильм, в котором Чаплин передвигался своей особенной походкой и суетился на фоне мистических фантазий Бренона. Этот фильм был выпущен в нелегальный прокат под заглавием «Чарли, сын богов» ³¹.

Само собой разумеется, что гибрид бреноновской «Дочери богов» и чаплинского «Вечера развлечений» никакого успеха не имел. Тем не менее дальнейшие попытки «подделать» Чаплина, конкурировать с ним продолжались. В число подражателей и имитаторов Чаплина попал в 1916—1917 гг. Макс Линдер, которого сам Чаплин относил к числу своих учителей. Терри Ремси писал об этом: «Произошла история, в которой были элементы комические и трагические. Джордж К. Спур из фирмы «Эссеней», который уступил Чаплина своим соперникам за несколько месяцев до этого, объединился с последней группой бывших владельцев производственных студий, переживших гибель «Компании Кинематографических Патентов» — Клайном, Эдиссоном, Селигом.

Концерн довольно прозрачно намекнул, что для Чаплина найден соперник в лице Макса Линдера. Француз по происхождению, Линдер был первым знаменитым комиком экрана. Он выступал в фильмах Патэ еще в предтрестовские времена. Слава Линдера утвердилась скорее среди кинопромышленности, чем среди публики. Ее расцвет имел уже десятилетнюю давность.

Рекламы о возвращении Линдера на экран и сопутствующая пропаганда прессы были направлены непосредственно против Чаплина и были полны всяческих намеков. Пресса ссылалась на то, что Чаплин — плаксивый, жалкий и грязный тип на экране, в то время как Макс Линдер в своих новых комедиях «Эссеней» должен был быть красавчиком Брюмелем, Честерфильдом и притом очень смешным.

«Макс идет на все» — так был озаглавлен первый фильм, сделанный по образцу чаплинского фильма «Новая работа Чарли», производства «Эссеней». Картина была выпущена 6 февраля 1917 г. Макс шел «на все», но так и не достиг цели. Были сделаны еще два фильма, но никакого кассового успеха они не создали. Тогда было об-

³⁰ Лабораторными бандитами в те годы называли в США дельцов, занимавшихся контратипированием кинофильмов и контрабандным их прокатом.

³¹ Terry Ramsaye. A million and One Nights, 1926, t. II, p. 739.

явлено, что Линдер очень болен, и почти при смерти вследствие осложнений тех ран, которые он получил в окопах Западного фронта.

Линдер отправился в Голливуд и там под апельсиновым деревом обменялся с Чаплином рукопожатием. Потом он отплыл во Францию. Эксперимент с Линдером обошелся «Эссеней» в 87 000 долларов»³².

В СССР подражатели Чаплина появились в 1923—1925 гг., после того как в прокат было выпущено полтора десятка ранних короткометражек Чаплина 1914—1915 гг. Во многих цирках СССР появились коверные клоуны в костюме и гриме Чарли.

25 сентября 1922 г. в Петрограде во дворце Пролеткульта состоялась премьера трюка в трех актах «Женитьба» («Электрификация Гоголя») — первой постановки Фабрики эксцентрического актера (ФЭКС). В этой формалистической постановке от гоголевского замысла не сохранилось ничего. «Были: парад-алле, гудки, акробатизм, шансонетки, американский танец, Пинкертон, Дацар, Чаплин, негритянский оркестр, цирковые марши. Были: мюзик-холл, цирк, кино, шантан» («Современное обозрение», 1922, № 11, стр. 14—15). Среди женихов Агафьи Тихоновны были выведены в этом спектакле Чемберлен и... Чаплин»³³.

2 апреля 1925 г. был выпущен короткометражный фильм Семена Тимошенко «Радиодетектив», в котором актер А. Матов выступил в костюме и гриме Чаплина.

С 1925 по 1928 г. на советской эстраде был очень популярен эстрадно-танцевальный номер «Пат, Паташон и Чаплин», в исполнении Н. Черкасова (Пат), Б. Чиркова (Паташон), П. Березова (Чаплин). Этот эстрадный номер был увековечен в 1928 г. в картине Е. Червякова «Мой сын»³⁴. В 1927 г. в картине «Эх, яблочко!» был выведен в костюме и гриме Чаплина некий «секретарь банды» Чарли Чапля (артист П. Репнин), разъезжавший на тачанке чуть ли не с гармошкой. В фильме Г. В. Александрова «Цирк» (премьера 25 мая 1936 г.) фигурировал клоун в костюме Чаплина (артист Никки Отто).

Многочисленные подражатели Чаплина (начиная от Карла Амадора и кончая Марселем Марсо) отталкивались и отталкиваются в основном от ранних кинофильмов Чаплина, причем от кинофильмов Чаплина, определенным образом ими понятых и по-своему истолкованных. Эти подражатели (мы перечислили далеко не всех) нарочито опрощают созданный Чаплином образ. Они копируют, в сущности говоря, не Чаплина, а облик Чарли...

В толпе авторов, писавших о Чаплине, не так уж трудно отыскать охотников выдать живого и удивительно живучего Чарли за безжизненную восковую куклу, за танцующий заводной манекен витрины Бродвея. Эта группа авторов объявляла себя последователями Бергсона.

Люсьен Фабр в книге «Современные формы комического» писал, что Чаплин, приспособляя бергсоновскую теорию «комического автоматизма» к раскрытию комизма фильмов Чаплина, к истолкованию созданного Чаплином образа, «...придал

³² Terry Ramsaye. A million and One Nights, t. II, p. 739.

³³ См. С. С. Данилов. «Женитьба» Н. В. Гоголя, 1934, стр. 89—94.

³⁴ С. Дрейден. Николай Черкасов. — «Искусство кино», 1937, VIII, стр. 44.

автоматизму видимость, человеческий облик. Кто такой Чаплин? — Бедняга, идущий своим путем, увлекаемый каким-то внутренним демоном, не рассуждающий и не мечтающий, не выбирающий направления. Это начальная ступень автоматизма. Он — асоциален, он — изолирован»³⁵.

Ссылка на произведения философа-интуитивиста понадобилась Фабру для того, чтобы изобразить Чарли как изолированный от мира и асоциальный комплекс автоматических поступков и жестов. Для Фабра экранные образы Чаплина — гениальное воплощение теории автоматизма.

С точки зрения той же «теории автоматизма» пытаются истолковать творчество Чарли Чаплина в «Кистоун» Бардеш и Бразильяш — авторы компилятивной истории кино. «Эти фильмы, — пишут они, — были, разумеется, не более чем клоунадами, в которых бедный влюбленный неудачник терпит различные неприятности от окружающих предметов, как это всегда случается с клоунами. Он изображал тряпичного паяца, автоматически прыгающего среди восставшего мира вещей»³⁶.

Из приводимой цитаты видно, что Бардеш и Бразильяш рассматривают с бергсоновских позиций ранние фильмы Чаплина, о которых они знают лишь понаслышке.

О более зрелых фильмах Чаплина — «На плечо!», «Собачья жизнь» и других — Бардеш и Бразильяш заявляют: «Искусство Чаплина достигло законченности. Создан целый мир марионеток, понятный для всех, он двигается как автомат... он протягивает руку и отдергивает ее, как будто она приводится в движение пружиной. Его тело как будто лишено мяса и не обладает плотностью, словно это тряпичная кукла. Да и его подвижная голова, его маленькие усики, завитые волосы и светлые глаза — тоже кукольные. Посмотрите, как он двигается. Он упибается, зацепляется в дверях, бегаёт, падает, скрывается, снимает шляпу — все это с точностью автомата. Когда он неловок, кажется, что его забыли потянуть за нитку. Но и когда он ловок, у него отсутствует природная гибкость живого существа. В нем как бы сплетены механика и танец. Когда он вальсирует с девицей, нам кажется, что он пасажен на стержень и механически вращается по воле скрытого механизма. Вспомним Бергсона. По его теории эффект комического создается путем наложения механического на живую жизнь. Чарли производит скандал, потому что, словно робот, подражает жестам и обычаям людей. Подражает, не понимая. Он герой, шокирующий героев, добряк, пугающий добряков»³⁷.

Теория Бергсона предусматривает в качестве обязательного условия комического эффекта индифферентное, незаинтересованное отношение художника к действительности. Его теория смеха учит художников отказываться от сатирического изображения действительности. Последователи эстетики Бергсона любую сатиру пытаются истолковать как проявление социального безразличия, как бездумное зубоскальство. Так именно и поступают с Чаплином Бардеш и Бразильяш. «Делать из Чаплина бунтовщика против современного общества, — утверждают они, — зна-

³⁵ Lucien Fabre. Les formes contemporaines du comique. См. Henry Poulaille. Charlie Chaplin, p. 29.

³⁶ М. Бардеш и Р. Бразильяш. Творческий путь Чаплина. «Искусство кино», 25 декабря 1936 г.

³⁷ Там же, стр. 27—28.

чит плохо его понимать. Чаплина можно назвать поэтом покорного примирения людей со своим убожеством»³⁸.

В те годы, когда Чаплин создавал в студиях «Эссеней» и «Мючуэл» своего Чарли, во французском кино подвизалась группа молодых мастеров, находившихся под сильным влиянием дадаистов³⁹. Они считали себя «авангардом» мирового кино. Начиная свой творческий путь, Жан Эпштейн и Марсель Л'Эрбье, Абель Ганс и Жермена Дюлак стремились формалистически «обновить» киноискусство, создать специфически кинематографическую форму. Теоретическими вождами этого направления были критики — Луи Деллюк и Риччиотто Канюдо.

Подлинное искусство они усматривали тогда в фотогении и ритме.

Деллюк и Канюдо в своих статьях и фельетонах всю историю мировой кинематографии рассматривали как историю развития принципов фотогении и ритма. Особое внимание в их статьях постоянно уделялось американскому кино. В фильмах Гриффита и Инса, Сеннетта и де Милля Деллюк раскрывал «ритмические нюансы» и «лукулловские пиршества фотогении».

Высказывания Деллюка о Чаплине в течение тридцати пяти лет считаются на Западе «классическими». Концепция Деллюка оказала несомненное влияние на большинство французских исследователей творчества Чаплина (Бардеша и Бразильяша, Пулайя, Лепроона, Муссинака, Шарансоля, Венсана и даже Садуля). Деллюк и его последователи — желали они этого или не желали — вдалбливали своим читателям, что Чаплин — гениальный мастер-формалист, изучающий и выявляющий скрытую красоту вещей, их фотогению, раскрывающий в своем творчестве основную закономерность действительности — ритм.

Последователи Бергсона и теоретики французского «авангарда» аргументируют по-разному, но и те и другие тщательно обходят вопросы подлинной социальной направленности творчества Чаплина, утверждают, что его творчество асоциально.

Для доказательства социальной изолированности Чаплина эти «теоретики» не брезговали никаким материалом. Так обозреватель немецкого журнала «Фильмвохе» утверждал, что, «подобно всем гениальным людям, Чаплин подлинно одинок»⁴⁰. В этой противоречивой формуле утверждение об асоциальности Чаплина выводится из его гениальности.

Для теоретиков-психоаналитиков, последователей реакционного учения Зигмунта Фрейда, утверждающего звериную подсознательную сущность каждого человека, Чаплин был фрейдистом. Немало времени и усилий было потрачено на доказательство того, что Чаплин — фрейдист, что его творчество есть воплощение темных, подсознательных инстинктов, что его «Чарли» — гениальное воплощение неких сексуальных комплексов.

³⁸ Там же, стр. 30.

³⁹ Дадаисты пользовались малейшим поводом для того, чтобы объявить Чаплина своим единомышленником. Так в немецком журнале «Дада» (1921, № 1) было опубликовано следующее письмо, подписанное девятнадцатью дадаистами: «Чарли Чаплину — величайшему художнику мира и верному дадаисту — привет! Мы протестуем против запрещения демонстраций в Германии кинолент с участием Чаплина». (См. журнал «Кино-фото», 1922, № 1, 25—31 августа, стр. 10).

⁴⁰ «Die Filmwoche», 1927, № 47, S. 1138.

Ученик и последователь Фрейда, Джордж Грин утверждал, что популярность фильмов Чаплина объясняется образным наглядным воплощением затаенной, тщательно подавляемой подсознательной мечты каждого зрителя.

«Чарли Чаплин,— утверждает он,— демонстрирует своей аудитории нечто вроде апофеоза шаловливости. За столом он проделывает фокусы с едой, ему удаются ловкие шутки с людьми, очень важными в своем роде, он приводит их в смущение; отпор, который он встречает, производит на него мимолетное впечатление и дает ему, в большинстве случаев, возможность отплатить обидчику той же монетой. Пьесы, в которых он выступает, изображают обыкновенно долгую борьбу с людьми, которые больше, богаче, знатнее его и занимают более высокий пост. Почти всегда в пьесах есть кто-нибудь — чаще женщина, которая, несмотря на его смешную внешность, предпочитает его тем людям, с которыми он находится в конфликте. Здесь мы видим детскую ситуацию: драму ребенка, находящегося в конфликте с окружающими,— ребенка, который хочет и не может шалить, потому что ему запрещают это. Таким образом, Чаплин показывает своим зрителям их самих в тот момент, когда они получают возможность удовлетворить свои подавленные желания, как бывшие, так и настоящие. Это представление доставляет аудитории не меньше удовольствия, чем настоящие шаловливые выходы. Смех при этом указывает на то, что подавленная эмоция, наконец, стала свободной: Чаплин облек ее в форму действия, зрители — в форму чувства. Таким образом, вся пьеса есть не что иное, как греза наяву»⁴¹.

Восприятие волшебных сказок и фильмов Чаплина, по Грину,— «коллективная греза наяву». Теоретик-фрейдист трактует кинопамфлеты и маленькие трагедии Чаплина как проявление инфантилизма, как вымысел, как сказку о действительности. По Грину, фильмы Чаплина являются сказками не только для детей, но и для взрослых.

«Чарли Чаплин,— пишет он,— близок не только детям, но и большинству мужчин и женщин. Сразу трудно понять, почему это так. Многие из нас совсем не имеют желания — по крайней мере сознательно — бросать в лицо людям сливочные пирожные или обливать содовой водой тех, кто сидит рядом с ними в ресторане, и все же проявляют большой интерес к фильмам с изображением Чаплина. Но в прошлом у нас были желания, похожие на те, которые мы видим в его грубых проделках. Нам не позволяли предаваться им, и всякие попытки в этом направлении встречали репрессии, предостережения и наказания. В результате весь комплекс желаний никогда не выходил из границ, указанных нашими родителями и теми, кто был для нас авторитетом. Позже мы сами продолжаем эту работу подавления себя и так усердно, что не позволяем себе даже думать о подобном поведении. В результате та часть нашего «я», которая продолжает эти желания, продолжает существовать как бы в «смирительной рубашке», которая не позволяет нам развиваться равномерно, мы продолжаем расти, но эта часть остается на уровне трехлетнего возраста. Всякие проявления этой стороны нашего «я» строго воспрещались родителями, учителями, социальными и этическими кодексами, и единственный момент, когда этот запрет

⁴¹ Джордж Грин. Психоанализ в школе. М., 1924, стр. 37—38.

перестает действовать,— это момент, когда мы смеемся, видя эти проявления на экране.

Фильмы, о которых идет речь, написаны на инфантильную тему, о том, как с людьми, обладающими авторитетом, борются как с равными, их же оружием; эта тема соответствует теме борьбы и победы над взрослыми, потому что в детском мире авторитетным считается тот, кто больше самого ребенка»⁴².

Итак, по мнению Джорджа Грина, Чаплин — гениальный воплощение свойственного каждому человеку подсознательного желания досадить своему ближнему. Творчество последовательного гуманиста, автора «Иммигранта» и «Малыша», изображается как воплощение низменных, атавистических инстинктов.

Прибегают к психоанализу в истолковании творчества Чаплина и упоминавшиеся выше Бардеш и Бразильяш.

Среди фильмов Чаплина есть фарс «Женищина», поставленный в традициях американского бурлеска. Чаплин по ходу сюжета теряет штаны и, чтобы прикрыться, напяливает на себя женское платье. За переодетым и сбритым усы Чарли ухаживают два сластолюбивых старичка. Ситуация, напоминающая фарс Брендона Томаса «Тетка Чарлея», заканчивается избиением и изгнанием Чарли. Потеряв юбку, Чарли в кофте и кальсонах барахтается на тротуаре. Фильм не характерен для Чаплина, это — результат необдуманной уступки вкусу публики. Иначе расценивают этот фильм Бардеш и Бразильяш: «Здесь,— пишут они,— в подчеркнутом виде выступает *подлинный* облик Чарли, о котором много можно было бы сказать, род женственности, несколько двусмысленной, которая рождается из смирения и которую можно угадать во многих его фильмах. С этой стороны и привлекает наше внимание фильм «Женищина».

Подозрительно близки к психоаналитикам в своих восторженных трактатах о Чаплине немецкие экспрессионисты, отрицающие и в своей творческой практике и в своих творческих высказываниях необходимость изображения объективной действительности, зовущие к передаче средствами искусства некоей внутренней сущности явлений.

В «Чаплиниаде» поэта-экспрессиониста Ивана Голла сделана попытка истолковать Чаплина как некоего страстотерпца, страдающего от безмерной славы, безжалостно распятого (подобно Христу) на афишах, рекламирующих его фильмы.

Шарло, так называет своего героя Голл, проповедует богобоязненное смирение, обращаясь ко всем, «кого тошнит при виде кровати в отеле», «кого душит семейный уют», «кто с горя башку о стены себе разбивает»⁴³.

В заумной мистерии о сбежавшем с афиши Шарло Голл излагает свою путаную теорию о том, что Чаплин «никогда не был рожден для смеха и смеялся только от отчаяния». По мнению Голла, задачи творчества Чаплина — развлекать уставших от скуки труда людей.

Несмотря на видимость экспрессионистического своеобразия, высказывания Голла отлично уживаются с теоретическими установками адептов Бергсона,

⁴² Там же, стр. 39.

⁴³ Иван Г о л л. Чаплиниада.— «Современный мир», 1923, III, 73.

поклонников Фрейда, глашатаев «авангардизма» и других «исследователей» творческого пути Чаплина.

Деллюк и Голл, Бардеш и Бразильяш, Грин и Фабр — все они на разные, правда, голоса восторгались гениальностью Чаплина. При этом чем восторженнее отзывались они о творчестве Чаплина, тем дальше уходили от понимания истинного содержания его фильмов. Чаплин в их трактовке оказывался гениальным формалистом-новатором, гениальным воплощением темных подсознательных инстинктов человека, гениальным комедиографом, постигшим тайну бездумного смеха, гениальным одиночкой, уединившимся от общества.

Среди перечисленных теоретиков некоторые (Деллюк, Канюдо) искренне заблуждались, другие (Бардеш и Бразильяш) намеренно подтасовывали факты... Это им не мешало, однако, приходить в общем к одним и тем же неправильным выводам.

Борьба представителей различных школок и направлений за Чаплина была объективно борьбой против Чаплина — художника-реалиста.

За последние годы было выпущено несколько книг, посвященных творчеству Чаплина, написанных на основе добросовестного изучения большого фактического материала: «Чарли Чаплин» Теодора Гаффа (1951), «Чаплин и критика» Глауко Виацци (1955) и др. В этих книгах содержится значительное количество фактов, свидетельствующих о том, что своеобразное мастерство Чаплина-реалиста ничего общего с формалистическими течениями в киноискусстве не имеет.

Книги «Жизнь Чарли» Жоржа Садуля (1952), «Чаплин — бессмертный бродяга» Рубея-Джемса Минни (1954) и «Мосье Чаплин или смех в ночи» Мориса Бесси и Роберта Флорей (1952), несмотря на несколько фельетонную манеру изложения и известную «импрессионистичность» в оценках и характеристиках, содержат в общем правильную оценку творчества Чаплина.

Во всех перечисленных работах основное внимание авторов было уделено последним (звуковым) фильмам Чаплина. Ранний период его творчества, крайне важный для понимания особенностей и противоречий творческого пути художника, в этих работах исследован и изучен недостаточно.

На основе изучения фильмов, документов и литературы можно установить характер «кинематографичности» картин Чаплина, созданного им персонажа, а также раскрыть процесс становления чаплинского реализма.

Сначала Чаплин заставлял своего Чарли с простодушием и наивностью Швейка разоблачать фальшь окружающего мира. В «Реквизиторе» (1914) Чарли под хохот зрителей (и на экране и в аудитории) разоблачал мнимых силачей-тяжеловесов, поднимавших картонные гири и нехитрые плутни фокусника-престижителя с подменным столом Протея и «исчезающей дамой».

Свое наиболее законченное выражение «швейковское» начало получило у Чаплина в его антимилитаристическом фильме «На плечо!», где американский Швейк-Чарли разоблачал империалистическую войну и ее «героев».

Воспользовавшись выражением К. Маркса, отметим, что чаплинский Чарли при этом действовал, «как и подобает комическим персонажам — с забавнейшей серьезностью и самой чудацкой испесью»⁴⁴.

⁴⁴ К. Маркс, Ф. Энгельс. Собрание сочинений, т. I, стр. 343.



Чарли Чаплин. Рисунок Фернана Леже

Но уже и в этом фильме, наряду со «швейковским» юмором, было нечто от безжалостного реализма «Огня» Анри Барбюса.

«Швейк,— писал Юлиус Фучик,— это тип чешского маленького человека. У него нет серьезного политического опыта, он не прошел воспитывающей школы заводского труда... Его «швейковщина»— это вначале самозащита против неистовства имперпализма. Но вскоре защита перерастает в нападение. Своей пародией на послушание, своей простонародной шуткой Швейк подрывает с таким трудом создаваемую реакционерами силу их власти, он, как червь, точит реакционный строй и вполне активно — хотя не всегда вполне сознательно — помогает ломать здание гнета и произвола»⁴⁵.

От простодушно-юмористического «швейковского» отношения к действительности Чаплин, как мы показали на многочисленных примерах, перешел к сатире, сарказму, политическому памфлету. Объектами его сатирических нападков стали сухой закон, Армия спасения, буржуазное ханжество, американский образ жизни, эксплуатация трудящихся, «просперити», фашизм...

Неистребимое жизнелюбие гуманиста сочеталось у Чаплина с громадной трудоспособностью. Пафос творчества постоянно был пафосом его жизни. «Вдохновение — это такая гостья,— говорил П. И. Чайковский,— которая не любит посещать

⁴⁵ См. И. К а л а ш н и к о в а. Ярослав Гашек. Предисловие к «Рассказам и фельетонам» Ярослава Гашека. М., 1955, стр. 15.

ленивых»⁴⁶. В атмосфере напряженного творческого труда создавались фильмы Чаплина и вдохновение его никогда не оставляло.

Эксцентрика Чаплина — исключительное явление в истории пантомимы и киноискусства, настолько она содержательна, остроумна и политически остра. Лиричность Чаплина также не имеет себе равной в «комическом» искусстве. Переживания его героя трогают, вызывают безмерное сочувствие, жалость и негодование. Трагичность судьбы Чарли безошибочно доходит до зрителя потому, что он добр, искренен, отзывчив, необычайно совестлив и прост. Трагедия чаплинского Чарли становится еще острее и доходчивее оттого, что он больше, чем кто-либо, способен к дружбе, к товариществу, к любви, к сочувствию, к самопожертвованию.

Резкая и остроумная сатира Чаплина на буржуазно-капиталистическое общество проникнута горячей любовью к угнетенным и униженным, к придавленным гнетом капитализма народным массам. Последовательный гуманизм Чаплина, глубокая демократичность созданного им персонажа — это и есть та плодотворная, действенная основа, на которой вырос этот великий артист, режиссер, драматург.

Творческий путь художника-реалиста привел и Чаплина в лагерь борцов за мир, свободу и подлинную демократию.

⁴⁶ П. И. Чайковский. Переписка с Н. Ф. фон-Мекк. Письмо от 24 июня 1878 г.

Ф ИЛЬМОГРАФИЯ

Б ИБЛИОГРАФИЯ



ФИЛЬМОГРАФИЯ ТВОРЧЕСТВА ЧАРЛЬЗА С.ЧАПЛИНА

Приступая к описанию кинокартин, созданных Чаплином, мы тщательно изучили все имеющиеся фильмографические работы, посвященные его творчеству. Эти работы не могут быть признаны исчерпывающими. Каждая из них имеет проблемы. Сведя воедино все сведения, собранные нашими предшественниками, мы составили наиболее полное фильмографическое описание из всех когда-либо опубликованных. Однако и эта сводка нас не удовлетворила: принципиальные недостатки каждой из упомянутых работ повторялись, как правило, и у других авторов. Оказалось, что, работая над фильмографией Чаплина, исследователи и фильмографы прибегали к порочному методу так называемой выборочной фильмографии: исключали из описания фильмов фамилии операторов и художников, сотрудничавших с Чаплином; перечисляя актеров-исполнителей, выписывали лишь некоторых, ограничиваясь относительно остальных припиской «и др.»; не указывали, какую роль исполнял тот или иной актер. Иногда «приписывали» фамилии актеров в фильме не снимавшихся (например, Эдну Первиэнс в фильме «Чемпион»), иногда пропускали исполнителей ведущих ролей. Для восполнения недостающих сведений пришлось прибегнуть к изучению фильмов Чаплина *de visu* — на экране, на монтажном столе, с помощью лупы. В отдельных случаях пришлось прибегнуть к увеличению отдельных кадров. Ни в одной книге, посвященной Чаплину, не оказалось коллекции портретов сотрудничавших с ним актеров, что очень осложнило нашу задачу. Имеющиеся в фильмографических описаниях сведения напоминали криптограммы. Расшифровывать фамилии актеров-исполнителей пришлось методом героя новеллы Эдгара По «Золотой Жук». Отправным пунктом для нас оказалась картина «Час пополудни», в которой, кроме Чаплина, играл только один актер Альберт Аустин, исполнявший роль шофера. Потом пользуясь методами сличения и исключения, удалось установить, как выглядят Френк Дж. Колеман, Лойл Ундервуд, Стенли Сенфорд, Джеймс Т. Келли, Бад Джеймисон, Джон Ренд, Шарлотта Мино, Билли Армстронг, Чарльз Инсли, Лео Уайт, Ллойд Бекон, играют ли они в данном фильме и кого именно они играют. В процессе «расшифровки» удалось сделать интересные наблюдения: в фильме «Полиция» обоих проповедников — мошенника и честного играл у Чаплина один и тот же актер — Уэсли Рэггс, в фильме «Дитя» Генри Бергман играл четыре роли, а Лео Уайт в «Полиции» — три. Секретаря в «Парижанке», как оказалось, играл ассистент Чаплина — Жан де Лимур.

Само собой разумеется, что предлагаемая вниманию читателей фильмография еще не полна; особенно это относится к тем фильмам фирмы «Кистоун», ознакомиться с которыми *de visu* нам не удалось.

В равной степени неполны и сведения о прокатных и параллельных названиях фильмов Чаплина в различных странах. Что касается проката чаплинских фильмов в СССР, нам удалось собрать исчерпывающие сведения.

1. ФИЛЬМЫ ФИРМЫ «КИСТОУН» («KEYSTONE»)

(Студия в Эдендейле)

1914

1. ЗАРАБАТЫВАЯ НА ЖИЗНЬ (MAKING A LIVING)

Параллельные названия: «A Busted Johnny»,
«Troubles», «Doing His Best».

Режиссер — Генри («Патэ») Лерман.
Оператор — Э. Дж. Вaley.

Действующие лица и исполнители:

Джонни, авантюрист. . .	Чарли Чаплин
Репортер.	Генри («Патэ») Лерман
Редактор.	Чарльз Инсли
Невеста репортера. . .	Вирджиния Киртли
Ее мать.	Алиса Давенпорт
Полицейский.	Честер Конклин
Прохожий.	Честер Конклин
Секретарша в редакции	Минта Дюрфи

Комедия в 1 части (240 м). Выпуск. 2.II 1914 г.

Во Франции под названиями «Charlot journaliste», «Charlot reporter», «Pour gagner la vie». В Германии — «Chaplin als Reporter». В Испании — «Charlot reporter», «Charlot periodista». В Швеции — «Chaplin som tidningsman». В Чехословакии — «Chaplin si vydělava na živobytí». В СССР с 27.XII 1924 г. под названием «Чарли счастлив».

2. ДЕТСКИЕ АВТОМОБИЛЬНЫЕ ГОНКИ (KID AUTO RACES AT VENICE)

Режиссер — Генри («Патэ») Лерман

Действующие лица и исполнители:

Чейс.	Чарли Чаплин
Кинооператор.	Френк Уильямс
Кинорежиссер.	Генри («Патэ») Лерман

Ребята «Кистоуна». Гордон Гриффит,
Тельма Салтер,
Билли Джекобс,
Шарлотта
Фицпатрик

Комедия в 1 части (120 м). Выпуск 7.II 1914 г.

16 Г. А. Авенариус

Во Франции под названием «Course d'autos pour gosses», «Charlot est content de lui». В Испании — «Carreras de autos para niños». В Швеции — «Charlie vill fotograferas». В Польше — «Charlie jest zadowolony z siebie». В Югославии — «Sarlo se cinematografira».

3. НЕОБЫКНОВЕННО ЗАТРУДНИТЕЛЬНОЕ ПОЛОЖЕНИЕ МЭЙБЛ (MABEL'S STRANGE PREDICAMENT)

Режиссер — Генри («Патэ») Лерман

Действующие лица и исполнители:

Чейс.	Чарли Чаплин
Мэйбл.	Мэйбл Норман
В остальных ролях. . .	Гарри Мак-Кой, Алиса Давенпорт, Хенк Мен, Честер Конклин, Эл Сент-Джон

Комедия в 1 части (240 м). Выпуск 8.II 1914 г.

Во Франции под названиями «L'étrange aventure de Mabel» и «Charlot à l'Hôtel». В Испании — «La pícara primavera», «Charlot en el Hotel». В Швеции — «Mabels tre friare». В Польше — «Charlie w hotelu» и «Dziwna przygoda Mabel». В Чехословакии — «Chaplin v hotelu» и «Neklidná noc v hotelu». В СССР с 3.I 1925 г. под названием «Переполюх в отеле».

4. МЕЖДУ ДВУМЯ ЛИВНЯМИ (BETWEEN SHOWERS)

Параллельные названия: «Charlie and the Umbrella», «The Flirts», «In Wrong».

Режиссер — Генри («Патэ») Лерман.

Действующие лица и исполнители:

Чейс.	Чарли Чаплин
Полицейский.	Честер Конклин
Владелец зонтика. . .	Форд Стерлинг
Девушка.	Эмма Клайфтон

Комедия в 1 части (235 м). Выпуск 28.II 1914 г.

Во Франции под названием «Charlot et le parapluie». В Испании — «Todo por un paraguas», «Charlot y el paraguas», «Entre chubascos». В Польше — «Wóród ulewy». В Чехословакии — «Chaplin e deštník», «Chaplin jako neodbytný etitel». В Германии — «Chaplin klagt den Regenschirm». В Швеции — «Chaplin i åskväder», «Chaplin med paraplyet». В СССР с 27.X 1924 г. под названием «Борьба за зонтик».

5. КИНО-ДЖОННИ (A FILM JOHNNY)

Параллельные названия: «Movie Nut»,
«Million Dollar Job».

Снято под наблюдением Мак Сеннетта.

Действующие лица и исполнители:

Чейс.	Чарли Чаплин
Вирджиния.	Вирджиния Киртли
Фатти.	Роско Арбоклъ
Минта.	Минта Дюрфи

Комедия в 1 части (200 м). Выпуск 2.III 1914 г.

Во Франции под названием «Charlot fait du ciné». В Германии — «Chaplin will zum Film». В Испании — «Charlot y el fuego», «Charlot en los estudios». В Швеции — «Chaplin på biograf». В Польше — «Charlie gra w Filmie». В Чехословакии — «Chaplin mezi filmaři» и «Chaplin se zamiluje v bín».

6. ТАНГО-ПУТАНИЦА (TANGO TANGLES)

Параллельные названия: «Music Hall»,
«Charlie's Recreation»

Снято под наблюдением Мак Сеннетта.

Действующие лица и исполнители:

Чейс.	Чарли Чаплин
Его приятель.	Форд Стерлинг
Музыкант.	Роско Арбоклъ
Полицейский.	Честер Конклин

Комедия в 1 части (200 м). Выпуск 9.III 1914 г.

Во Франции под названиями «Charlot danseur», «Charlot au bal». В Германии — «Chaplin auf dem Maskenball». В Испании — «Charlot en el baile». «Charlot bailarin». В Швеции — «Chaplin

dançar tango». В Польше — «Charlie tańczy». В Чехословакии — «Chaplin má solo». В СССР с 27.XII 1924 г. под названием «Чаплин на маскараде».

7. ЕГО ЛЮБИМОЕ ВРЕМЯПРЕПРОВОЖДЕНИЕ (HIS FAVOURITE PASTIME)

Параллельное название — «The Bonehead».

Режиссер — Джордж Никольс ст.

Действующие лица и исполнители:

Чейс.	Чарли Чаплин
Неизвестная дама.	Пегги Пирс
Фатти.	Роско Арбоклъ

Комедия в 1 части (220 м). Выпуск 16.III 1914 г.

Во Франции под названиями «Charlot entre le bar et l'amour» и «Charlot est trop galant». В Испании — «Un mari do contra Charlot», «Charlot hace el amor». В Швеции — «Charles favoritnöje». В Польше — «Charlie wybiera międ zy barem a miłością». В Чехословакии — «Chaplin opilem». В СССР с 13.XII 1924 г. под названием «Чарли счастлив».

8. ЖЕСТОКАЯ, ЖЕСТОКАЯ ЛЮБОВЬ (CRUEL, CRUEL LOVE)

Параллельное название — «Lord Helpus».

Снято под наблюдением Мака Сеннетта.

Действующие лица и исполнители:

Лорд Хельпус.	Чарли Чаплин
-----------------------	--------------

Комедия в 1 части (235 м). Выпуск 26.III 1914 г.

Во Франции под названиями «Charlot marquis», «Charlot fou d'amour». В Испании — «Un amor cruel», «Charlot galante». В Польше — «Charlie jako ma'kiz». В Чехословакии — «Chaplin obět nešťasné lasky». В СССР под названием «Жестокая любовь».

9. ЛУЧШИЙ ЖИЛЕЦ (STAR BOARDER)

Параллельные названия: «The Hash House Hero»,
«Landlady's Pet»

Снято под наблюдением Мак Сеннетта.

Действующие лица и исполнители:

Хозяйка меблированных

комнат. Алиса Давенпорт
Ее муж. Эдгар Кеннеди
Их сын. Гордон Гриффит
Чарли, «лучший жилец» Чарли Чаплин

Комедия в 1 части (290 м). Выпуск 4.IV 1914 г.

Во Франции под названием «Charlot aime la patronne». В Испании — «Charlot pensionista», «Charlot ama a su patrona», «La patrona de Charlot». В Швеции — «Chaplin spelar tennis». В Польше — «Charlie zakochany». В Чехословакии — «Chaplin miláckem domácí paní». В Германии — «Chaplin nascht verbotene Früchte». В СССР с 3.I 1925 г. под названием «Любимец хозяйки».

10. МЭЙБЛ ЗА РУЛЕМ (MAVEL AT THE WHEEL)

Параллельные названия: «His Daredevil Queen», «Hot Finish»

Режиссеры — Мак Сеннетт и Мэйбл Норман.
Оператор — Фред Уильямс.

Действующие лица и исполнители:

Чейс. Чарли Чаплин
Мэйбл. Мэйбл Норман
Уэлрус. Честер Конклин
В остальных ролях. . . Гарри Мак-Кой,
Мак Сеннетт, Фред
Мейс, Эл Сент-
Джон, Билл
Сейтер

Комедия в 2 частях (480 м). Выпуск 18.IV 1914 г.

Во Франции под названием «Mabel au volant». В Германии — «Chaplin schlägt alles» и «Chaplin's Autoliebchen». В Испании — «Mabel automobilista», «Mabel al volante». В Швеции — «Chaplin på automobilutställingen». В Польше — «Mabel przy kierownicy». В Чехословакии — «Chaplin na zavodišti», «Mabel u volantů». В Югославии — «Sarlo osvetnik». В СССР с 18.IV 1923 г. под названием «Чарли Чаплин и Мэйбл у колеса».

17 Г. А. Авенариус

11. ДВАДЦАТЬ МИНУТ ЛЮБВИ (TWENTY MINUTES OF LOVE)

Параллельные названия: «He loved Her so», «Cops and Watches», «Love Friends».

Режиссер — Чарльз С. Чаплин

Действующие лица и исполнители:

Чарли, бродяга. . . . Чарли Чаплин
Вор. Честер Конклин
Любовники. Эдгар Кеннеди
и Минта Дюрфи

Комедия в 1 части (242 м). Выпуск 20.IV 1914 г.

Во Франции под названием «Charlot et le chronomètre». В Германии — «Chaplin als Feind der Liebe». В Испании — «Charlot y el cronometro», «Charlot y el reloj». В Швеции — «Charlie får värfelber». В Польше — «Charlie i chronometer». В Чехословакии — «Demon Lásky» и «Chaplin kapesním zlodějem». В СССР с 13.XII 1924 г. под названием «Чарли увлекается». Вторично с 27.XII 1924 г. под названием «Враг любви».

12. ЗАСТИГНУТЫЙ В КАБАРЕ (CAUGHT IN A CABARET)

Параллельные названия: «Faking into Society», «The Waiter», «The Jazz Waiter».

Режиссеры — Чарльз С. Чаплин и Мэйбл Норман. Оператор — Френк Уильямс.

Действующие лица и исполнители:

Чарли, официант кабаре Чарли Чаплин
Мэйбл, богатая девушка Мэйбл Норман
Ее мать. Алиса Давенпорт
Эмброс, один из гостей Мак Суэйн
Гарри, жених Мэйбл Гарри Мак-Кой
Официант кабаре. . . . Честер Конклин
Балерина. Минта Дюрфи
В остальных ролях. . . Филлис Аллен,
Гордон Гриффит,
Хенк Мен, Эдгар
Кеннеди и Алиса
Хоуэлл

Комедия в 2 частях (496 м). Выпуск 27.IV 1914 г.

Во Франции под названием «Charlot garçon de café». В Германии — «Chaplin als Kellner» и «Chaplin hat Ausgänger». В Испании — «Charlot camarero», «Charlot mesero». В Швеции — «Chaplin som ambassadör», «Chaplin som lycksökare». В Польше — «Charlie kelnerem». В Чехословакии — «Chaplin sklepníkem».

13. ЗАСТИГНУТЫЙ ДОЖДЕМ (CAUGHT IN THE RAIN)

Параллельные названия: «At It Again», «Who Got Stung», «In the Park».

Сценарий и режиссура — Чарльз С. Чаплин.
Оператор — Френк Уильямс. [Первый фильм, самостоятельно поставленный Чаплином.]

Действующие лица и исполнители:

Чейс. Чарли Чаплин
Клептоманка. Алиса Давенпорт
Ее муж. Мак Суэйн

Комедия в 1 части (230 м). Выпуск 4.V 1914 г.

Во Франции под названиями «Charlot est encombrant» и «Un béguin de Charlot». В Испании — «Charlot y la Sonambula», «Charlot se emborracha». В Швеции — «De kvinnorna de kvinnot». В Польше — «Charlie się kocha» и «Bójka na deszczu». В Чехословакии — «Chaplin a laměsícnice». В Германии — «Chaplin hat 'nen Schwips». В СССР с 29.X 1924 г. под названием «Ну и ночь!».

14. ДЕЛОВОЙ ДЕНЬ (BUSY DAY)

Параллельное название — «Militant
Sufragette».

Сценарий и режиссура — Чарльз С. Чаплин.
Оператор — Френк Уильямс.

Действующие лица и исполнители:

Эмброс. Мак Суэйн
Его жена. Чарли Чаплин

Комедия в 1 части (240 м). Выпуск 7.V 1914 г.

Во Франции под названиями «Madame Charlot» и «La jalousie de Charlot». В Испании — «Charlot señorita». В Польше — «Pani Charlie». В Чехословакии — «Chaplin manželkem».

15. РОКОВОЙ МОЛОТОК (FATAL MALLET)

Параллельное название — «The Pile Driver».

Режиссеры: Мак Сеннетт, Чарльз С. Чаплин
и Мэйбл Норман. Сценарист — Мак Сеннетт
Оператор — Френк Уильямс.

Действующие лица и исполнители:

Чейс. Чарли Чаплин
Мэйбл. Мэйбл Норман
Мак. Мак Сеннетт
Эмброс. Мак Суэйн

Комедия в 1 части (282 м). Выпуск 1.VI 1914 г.

Во Франции под названием «Le Maillet de Charlot». В Испании — «El mazo de Charlot», «Charlot y su maleta». В Польше — «Młotek Charliego». В Чехословакии — «Chaplin jako nápadník» и «Tři nápadníci». В СССР с 14.XII 1924 г. под названием «Чарли отбивает невесту».

16. ЕЕ ДРУГ БАНДИТ (HER FRIEND THE BANDIT)

Параллельное название — «Mabel's Flirtation».

Сценарий и режиссура — Чарльз С. Чаплин
и Мэйбл Норман. Оператор Френк Уильямс.

Действующие лица и исполнители:

Чейс. Чарли Чаплин
Бандит. Чарльз Мюррей
Мэйбл. Мэйбл Норман

Комедия в 1 части (290 м). Выпуск 4.VI 1914 г.

Во Франции под названием «Le flirt de Mabel». В Испании — «Charlot — ladrón elegante» и «Un flirt de Mabel». В Польше — «Flirt Mabel». В Чехословакии — «Chaplin banditou» и «Chaplin ničemou». В СССР с 13.XII 1924 г. под названием «Чарли в обществе».

17. НОКАУТ (THE KNOCK-OUT)

Параллельные названия: «Counted Out»,
«The Pugilist».

Поставлено под наблюдением Мак Сеннетта.
(Сценарист и режиссер неизвестны).

Действующие лица и исполнители:

Фатти. Роско Арбокл
Рефери. Чарли Чаплин
Секунданты знаменитого Хенк Мен
боксера. и Чарли Чейс
Знаменитый боксер. Эдгар Кеннеди
Джентльмен в ложе Мак Суэйн
Секунданты Фатти. Эл Сент-Джон
и Слим Саммервилл

В эпизодических ролях Минта Дюрффи,
Мак Сеннетт

Комедия в 2 частях (520 м). Выпуск 11.VI 1914 г.

Во Франции под названиями «Charlot et Fatty dans le ring», «Charlot arbitre». В Испании — «Charlot arbitro», «Charlot y Fatty en el ring». В Швеции — «Chaplin som atlet». В Польше — «Charlie i Fatty na ringu». В Германии — «Chaplin und Fatty boxen». В Чехословакии — «Chaplin a Fatty v ringu» и «Zápasníci». В СССР с 22.XII 1924 г. под названием «Фатти-боксер».

18. ДЕЛОВОЙ ДЕНЬ МЭЙБЛ (MABEL'S BUSY DAY)

Параллельные названия: «Charlie and the Sausages», «Love and Lunch», «Hot Dogs».

Сценарий и режиссура — Чарльз С. Чаплин и Мэйбл Норман.

Действующие лица и исполнители:

Чейс.	Чарли Чаплин
Продащица сосисок. .	Мэйбл Норман
Покупатели.	Мак Суэйн и Гарри Мак-Кой
Полисмены.	Слим Саммервилл и Честер Конклин

Комедия в 1 части (245 м). Выпуск 13.VI 1914 г.

Во Франции под названием «Charlot et les saucisses». В Испании — «Mabel y Charlot en las carreras», «Charlot y las salchichas». В Германии — «Chaplin als Wurstmacher». В Швеции — «Mabels händelserika dag». В Польше — «Charlie i parówki». В Чехословакии — «Chaplin prodáváček párků». В СССР с 29.XII 1924 г. под названием «Забияка».

19. СЕМЕЙНАЯ ЖИЗНЬ МЭЙБЛ (MABEL'S MARRIED LIFE)

Параллельные названия — «When You're Married», «The Squarehead».

Режиссеры — Чарльз С. Чаплин и Мэйбл Норман. Оператор — Френк Уильямс.

Действующие лица и исполнители:

Чарли.	Чарли Чаплин
Мэйбл.	Мэйбл Норман
Эмброс.	Мак Суэйн
В остальных ролях. .	Хенк Мен, Чарльз Мюррей, Алиса Хоуэлл, Уоллес Макдональд, Гарри Мак-Кой, Алиса Давенпорт

Комедия в 1 части (280 м). Выпуск 20.VI 1914 г.

Во Франции под названиями «Charlot et le manequin», «Charlot et Mabel en Menage». В Германии — «Chaplin plagt Eifersucht». В Испании — «Vida matrimonial de Mabel», «Charlot y Mabel se casan», «Charlot en la vida conyugal». В Швеции — «Chaplin som äkta man», «Chaplin och kärleksbrevet». В Польше — «Charlie manekin». В Чехословакии — «Chaplin pod panto, film».

20. ВЕСЕЛЯЩИЙ ГАЗ (LAUGHING GAS)

Параллельные названия: «Tuning His Ivories», «The Dentist», «Down and Out».

Сценарий и режиссура — Чарльз С. Чаплин. Оператор — Френк Уильямс.

Действующие лица и исполнители:

Зубной врач.	Фриц Шаде
Чарли, его слуга . . .	Чарли Чаплин
Жена врача.	Алиса Хоуэлл
Пациенты зубного врача	Джозеф Суикард, Слим Саммервилл, Мак Суэйн

Комедия в 1 части (256 м). Выпуск 9.VII 1914 г.

Во Франции под названиями «Charlot dentiste», «Charlot opère lui-même». В Испании — «El gas de la risa», «Charlot talsa dentista», «Charlot — el buen doctor». В Германии — «Chaplin als Zahnarzt». В Швеции — «Charlie som tandlakare», «Skrattgasen». В Польше — «Charlie dentysta». В Чехословакии — «Chaplin spravuje zuby». В СССР с 25.VIII 1925 г. под названием «Чаплин — зубной врач».

21. РЕКВИЗИТОР (THE PROPERTY MAN)

Параллельные названия: «Getting His Goat»,
«The Rushabout».

Сценарий и режиссура — Чарльз С. Чаплин.
Оператор — Френк Уильямс.

Действующие лица и исполнители:

Чарльз, реквизиитор. Чарли Чаплин
Святой. Фриц Шаде
Один из артистов. Мак Сениетт
Ковбой на сцене. Чарльз Беннетт
Помощник реквизиитора Фред Гудвинс

Комедия в 2 частях (450 м). Выпуск 1.VIII 1914 г.

Во Франции под названием «Charlot — garçon de théâtre». В Испании — «Charlot tramoyeta». В Швейцарии — «Chaplin som regisseur». В Германии — «Chaplin als Kulisseenschlepper». В Польше — «Charlie w teatrze». В Чехословакии — «Chaplin kulisakem». В СССР с 19.VIII 1924 г. под названием «Театральные авседы». Вторично с 28.X 1924 г. под названием «Задира».

22. ЛИЦО НА ПОЛУ БАРА (THE FACE ON THE BAR-ROOM FLOOR)

Параллельное название — «The Ham Artist».

Экранизация одноименной повести Хьюга Антуана Д'Арси. Сценарий и режиссура — Чарльз С. Чаплин. Оператор — Френк Уильямс.

Действующие лица и исполнители:

Художник. Чарли Чаплин
Любовник его жены. Фриц Шаде
В эпизодических ролях Сесиль Арнольд
и Честер Конклин

Комедия в 1 части (240 м). Выпуск 19.VIII 1914 г.

Во Франции под названием «Charlot fou». В Испании — «Charlot pintor». В Германии — «Chaplin ein verbranntes Genie». В Югославии — «Lice na podu bara». В Швеции — «Chaplin som kurare». В СССР с 28.X 1924 г. под названием «Моя трагедия».

23. ОТПУСК (RECREATION)

Параллельное название — «Spring Fever».

Сценарий и режиссура — Чарльз С. Чаплин.
Оператор — Френк Уильямс.

Действующие лица и исполнители:

Чарли. Чарли Чаплин

Комедия в 1 части (140 м). Выпуск 13.VIII 1914 г.

Во Франции под названием «Fièvre printanière». В Испании — «Fiebre de primavera». В Польше — «Goraczka wiosenna». В Чехословакии — «Chaplin v oprojeni jara» и «Chaplinova jediná zlatavená».

24. МАСКАРАДНАЯ МАСКА (THE MASQUERADER)

Параллельные названия: «Putting One Over»,
«The Picnic», «The Female Impersonator».

Сценарий и режиссура — Чарльз С. Чаплин.

Действующие лица и исполнители:

Чарли. Чарли Чаплин
Фатти. Роско Арбокл
В остальных ролях. Чарльз Мюррей,
Фриц Шаде, Чарли
Чейс, Гарри Мак-
Кой, Минта
Дюрфи, Сесиль
Арнольд

Комедия в 1 части (250 м). Выпуск 27.VIII 1914 г.

Во Франции под названиями «Charlot et l'étoile», «Charlot grande coquette». В Испании — «Charlot señorita bien», «Charlot coquetea». В Германии — «Chaplin, die streitbare Jungfrau». В Польше — «Charlie kokietuje». В Швеции — «Charles nya roll». В Чехословакии — «Chaplin hereckom» и «Oh, ty ženyl». В СССР с 24.XII 1924 г. под названием «Олицетворение женщины».

25. ЕГО НОВАЯ ПРОФЕССИЯ (HIS NEW PROFESSION)

Параллельные названия: «Good for Nothing»,
«Helping Himself».

Сценарий и режиссура — Чарльз С. Чаплин.
Оператор — Френк Уильямс.

Действующие лица и исполнители:

Чарли Чарли Чаплин
В остальных ролях . . . Чарли Чейс, Гарри
Мак-Кой.

Комедия в 1 части (242 м). Выпуск 31.VIII 1914 г.

Во Франции под названием «Charlot garde-malades». В Испании — «Charlot laquin», «Charlot vago de profesion». В Польше — «Charlie pielegniarzem». В Чехословакии — «Chaplin opatrovníkem nemocných». В СССР с 13.XII 1924 г. под названием «Чарли везет». Вторично с 2.I 1925 г. под названием «Чарли-санитар».

26. ТРАНЖИРЫ (THE ROUNDERS)

Параллельные названия: «Two of a Kind»,
«Oh, What a Night», «Revelry».

Сценарий и режиссура — Чарльз С. Чаплин.
Оператор — Френк Уильямс.

Действующие лица и исполнители:

Чейс Чарли Чаплин
Фатти Роско Арбокль
Жена Фатти Минта Дюффи
Жена Чарли Филлис Аллен
В остальных ролях . . Эл Сент-Джон,
Чарли Чейс,
Фриц Шаде, Уоллес
Макдональд

Комедия в 1 части (250 м). Выпуск 7.IX 1914 г.

Во Франции под названием «Charlot et Fatty font la bombe». В Германии — «Chaplin & Co. Bummel en gros». В Испании — «Charlot parrandero», «Charlot y Fatty incorregibles», «Charlot y Fatty en el café». В Швеции — «Utom tävlan». В Польше — «Charlie i Fatty bawia się». В Чехословакии — «Chaplin novomanželem» и «Smutný konec dvou veselých kumpánů». В СССР с 3.I 1925 г. под названием «Повесы».

27. НОВЫЙ ПРИВРАТНИК (THE JANITOR)

Параллельные названия: «The New Porter»,
«Busted Hearts», «Blundering Boobs».

Действующие лица и исполнители:

Чарли, привратник . . . Чарли Чаплин
Лифтер Эл Сент-Джон
Вор Джек Диллон

Комедия в 1 части (250 м). Выпуск 24.IX 1914 г.

Во Франции под названием «Charlot concierge». В Германии — «Chaplin als Portier». В Испании — «Charlot conserje», «Charlot portero». В Швеции — «Charlie som portvakt», «Chaplin senaste bragt». В Польше — «Charlie jako dozorca». В Чехословакии — «Chaplin posluhou», «Chaplin domovníkem». В СССР с 12.XII 1924 г. под названием — «Чарли-слуга» и вторично с 3.I 1925 г. под названием «Новый швейцар».

28. ЭТИ МУКИ ЛЮБВИ (THOSE LOVE PANGS)

Параллельные названия: «The Rival Mashers»,
«Busted Hearts».

Сценарий и режиссура — Чарльз С. Чаплин.
Оператор — Френк Уильямс.

Действующие лица и исполнители:

Чейс Чарли Чаплин
Уэлрус Честер Конклин
Девушка Сесиль Арнольд

Комедия в 1 части (270 м). Выпуск 10.X 1914 г.

В Польше под названием «Charlie i Józef są rywalami». В Чехословакии — «Chaplin sá-kem h láске» и «Sokové». Во Франции — «Charlot rival d'amour» и «Charlot supplanté par Joseph». В Испании — «Charlot rival de Jose». В Швеции — «Charlie på friarstråt». В СССР с 4.X 1924 г. под названием «Соперники». Вторично с 19.VIII 1925 г. под названием «Соперники Чарли Чаплина».

29. ТЕСТО И ДИНАМИТ (DOUGH AND DYNAMITE)

Параллельные названия: «The Doughnut Designers»,
«The Cook».

Сценарий и режиссура — Чарльз С. Чаплин.

Действующие лица и исполнители:

Чарли, пекарь.	Чарли Чаплин
Второй пекарь.	Честер Конклин
Третий пекарь.	Слим Саммервилл
Посетители кондитер- ской.	Эдгар Кеннеди и Уоллес Макдональд
Руководитель забастов- щиков.	Лео Уайт
Кассирша.	Вивьен Эдвардс
Забастовщик.	Чарли Чейс
Первая официантка . .	Норма Никольс
Вторая официантка . .	Филлис Аллен
Девочка.	Сесиль Арнольд
Хозяин кондитерской. .	Фриц Шаде

Комедия в 2 частях (550 м). Выпуск 26.X 1914 г.

Во Франции под названием «Charlot mitron». В Германии — «Charlie als Bäcker», «Charlie der Tortenkünstler» и «Chaplin bäck mit Dynamites». В Испании — «Charlot panadero», «Pastel y dinamita». В Швеции — «Chaplin som strejkbrötare». В Польше — «Charlie piekarczykiem». В Чехословакии — «Chaplin pekařem». В Югославии — «Sarlo poslasticar». В СССР с 4.X 1924 г. под названием «Тесто и динамит».

30. НАХАЛЬНЫЙ ДЖЕНТЛЬМЕН (GENTLEMAN OF NERVE)

Параллельное название — «Some Nerve».

Сценарий и режиссура — Чарльз С. Чаплин.

Действующие лица и исполнители:

М-р Бай-Баус.	Чарли Чаплин
Мэйбл.	Мэйбл Норман
Уэлрус.	Честер Конклин
Эмброс.	Мак Суэйн
В остальных ролях. . .	Чарли Чейс, Слим Саммервилл и Филлис Аллен

Комедия в 1 части (262 м). Выпуск 29.X 1914 г.

Во Франции под названиями «Charlot et Mabel aux courses», «Charlot et Mabel à l'autodrome». В Испании — «Charlot y Mabel en las carreras». В Швеции — «Charlie på aventyr». В Польше — «Charlie i Mabel na wyścigach». В Чехословакии — «Chaplin na automobilových závodech».

31. ЕГО МУЗЫКАЛЬНАЯ КАРЬЕРА (HIS MUSICAL CAREER)

Параллельные названия: «The Piano Movers», «Musical Tramps»

Сценарий и режиссура — Чарльз С. Чаплин.
Оператор — Френк Уильямс.

Действующие лица и исполнители:

Чарли.	Чарли Чаплин
В остальных ролях .	Филлис Аллен, Мак Суэйн, Алиса Хоуэлл и Джо Бордо

Комедия в 1 части (250 м). Выпуск 7.XI 1914 г.

Во Франции под названиями «Charlot déménageur», «Charlot tireur de pianos» и «Les déménageurs de pianos». В Испании — «Charlot domina el piano», «Los cargadores de pianos». В Швеции — «Charlie som stadsbud», «Charles musikaliska bana». В Польше — «Jego kariera muzyczna». В Чехословакии — «Chaplin ste huje piana». В Германии — «Chaplin schiebt Klavieren».

32. ЕГО МЕСТО ДЛЯ СВИДАНИЙ (HIS TRYSTING PLACE)

Параллельное название — «Family House».

Сценарий и режиссура — Чарльз С. Чаплин
Оператор — Френк Уильямс.

Действующие лица и исполнители:

Чарли.	Чарли Чаплин
Мэйбл, его жена. . . .	Мэйбл Норман
Эмброс.	Мак Суэйн
Его жена.	Филлис Аллен

Комедия в 2 частях (490 м). Выпуск 9.XI 1914 г.

Во Франции под названиями «Charlot papa», «Charlot en famille». В Германии — «Kann Charlie untreu sein?» и «Chaplin's erster Ehezwist». В Испании — «Charlot papa». В Польше — «Charlie jest tatusiem». В Чехословакии — «Chaplin št'astným otcem», «Chaplin tatínkem». В СССР демонстрировался с 4.X 1924 г. под названием «Чаплин-семьянин».

33. ПРЕРВАННЫЙ РОМАН ТИЛЛИ (TILLIE'S PUNCTURED ROMANCE)

Режиссер — Мак Сеннетт. Сценарист — Хемптон дель Рут по музыкальной комедии Эдгара Смита «Страшный сон Тилли» [Tillie's Nightmare] (премьера в театре «Геральд-Сквер» — 5.V.1910 г.)
Оператор — Френк Уильямс.

Действующие лица и исполнители:

Чейс.	Чарли Чаплин
Тилли.	Мэри Дресслер
Мэйбл.	Мэйбл Норман
Отец Тилли.	Мак Суэйн
Дядя Тилли.	Чарльз Беннетт
Гости.	Честер Конклин, Форд Стерлинг и Уоллес Макдональд
Полицейские.	Слим Саммервилл, Хенк Мен и Эл Сент-Джон
Содержатель ресторана Лакей.	Эдгар Кеннеди Ллойд Бекон
В остальных ролях.	Чарли Чейс, Чарльз Мюррей, Минта Дюрфи, Гордон Гриффит, Филлис Аллен, Алиса Давенпорт, Гарри Мак-Кой и Алиса Хоуэлл

Комедия в 6 частях (1300 м). Выпуск 14. XI 1914 г.

Во Франции под названием «Le roman comique de Charlot et Lolotte». В Германии — «Chaplin heiratet». В Швеции — «Chaplins dollarbrud» и «Chaplins flammor». В Испании — «Novela de amor deshecha» и «Aventuras de Tillie». В Польше — «Zabawny romans Charliego i Loloty». В Чехословакии — «Chaplin honi dolary» и «Milionova nevěsta».

В Англии озвученный вариант фильма с комментариями был выпущен в 1936 г. под названием «Chase me, Charlie». В СССР с 18. X 1925 г. под названием «Молодая девушка» («Тилли заводит роман»). Вторично пьеса Эдгара Смита была экранизирована в 1928 г. режиссером Эдуардом Сатерлендом («Парамаунт»).

34. СОСТОЯВШЕЕСЯ ЗНАКОМСТВО (GETTING ACQUAINTED)

Параллельное название — «Fair Exchange»

Сценарий и режиссура — Чарльз С. Чаплин
Оператор — Френк Уильямс.

Действующие лица и исполнители:

М-р Сниффлс.	Чарли Чаплин
Его жена.	Филлис Аллен
Эмброс.	Мак Суэйн
Его жена.	Мэйбл Норман
Полицейский.	Эдгар Кеннеди
Гарри.	Гарри Мак-Кой
Прохожий.	Сесиль Арнольд

Комедия в 1 части (233 м). Выпуск 1. XII 1914 г.

Во Франции под названием «Charlot et Mabel en promenade». В Испании — «Charlot y Mabel de paseo», «Charlot tiene una mujer celosa», «Charlot y sa mujer celosa». В Швеции — «Förbundet». В Польше — «Charlie i Mabel na spacerze». В Чехословакии — «Chaplin flirtuje» и «Flirtování». В СССР с 27. I 1925 г. под названием «Чаплин в саду».

35. ЕГО ДОИСТОРИЧЕСКОЕ ПРОШЛОЕ (HIS PREHISTORIC PAST)

Параллельное название — «The Dream».

Сценарий и режиссура — Чарльз С. Чаплин.
Оператор — Френк Уильямс.

Действующие лица и исполнители:

Чарли.	Чарли Чаплин
Царек.	Мак Суэйн
Жена царька.	Джин Мерч
Жрец.	Фриц Шаде

Комедия в 2 частях (500 м). Выпуск 7. XII 1914 г.

Во Франции под названиями «Charlot roi», «Charlot nudiste» и «Le rêve de Charlot». В Италии — «Il suo passato preistorico». В Испании — «Charlot prehistorico», «El sueño de Charlot». В Швеции — «Chaplins dröm» и «Chaplin som grottmänniska». В Германии — «Chaplin als Urmensch», «Chaplin der Urmensch» и «Charlie's Traum». В Польше — «Charlie królem». В Чехословакии — «Chaplin v pravěku» и «Chaplin pračlověk». В Югославии — «Sarlo preistoriski covek». В СССР с 7. X 1924 г. «Сон Чаплина» или «Чаплин-Тарзан».

II. ФИЛЬМЫ ФИРМЫ «МЮЧУЭЛ» («MUTUAL»)

(Студия «Лоун Стар» на Лилиан Род)

(Май 1916 г.—октябрь 1917 г.)

36. ЕГО НОВАЯ РАБОТА (HIS NEW JOB)

(Снято в чикагской студии «Эсепей» —
Чикаго, Арджил стрит, 933).

Сценарий и режиссура — Чарльз С. Чаплин.
Оператор — Ролли Тотеро.

Действующие лица и исполнители:

Чарли, безработный. . . . Чарли Чаплин
Второй безработный. . . . Бен Тюрпин
Кинорежиссер. Френк Дж. Колеман
Киноактриса. Шарлотта Мино
Киноактер. Лео Уайт
Машинистки. Агнесса Айрес
и Глория Свенсон
Секретарь дирекции. . . . Лео Уайт

Комедия в 2 частях (600 м). Выпуск 1.II 1915 г.

Во Франции под названием «Charlot débute». В Испании — «Charlot debuta» и «Nueva colocación de Charlot». В Германии — «Wie Charlie zum Film kam». В Швеции — «Charlie som film-skådespelare». В Польше — «Jego nowe zajęcie». В Чехословакии — «Charlín filmovým hercem». В Югославии — «Sarlov novi posao». В СССР с 25.XI 1930 г. под названием «Чарли-актер».

37. НОЧЬ НАПРОЛЕТ (A NIGHT OUT)

(Снято в студии «Найлс» в Сан-Франциско).

Сценарий и режиссура — Чарльз С. Чаплин.
Оператор — Ролли Тотеро.

Действующие лица и исполнители:

Гуляка Чарли. Чарли Чаплин
Его приятель. Бен Тюрпин
Француз. Лео Уайт
Старший кельнер. Бад Джеймисон
Его жена. Эдна Первиэнс
Конторщик отеля. Фред Гудвинс

Комедия в 2 частях (600 м). Выпуск 15.II 1915 г.

Во Франции под названиями «Charlot fait la pose», «Charlot en bombe», «A l'Hôtel» и «Charlot

va se coucher». В Испании — «Charlot noctambulo». В Швеции — «Charlie på vift». В Германии — «Jimmer an der Wand lang». В Польше — «Charlie się bawi». В Чехословакии — «Charlín na námluvach». В СССР с 12.XI 1930 г. под названием «Вечер ошибок».

38. ЧЕМПИОН (THE CHAMP)

(Снято в студии «Найлс» в Сан-Франциско).

Сценарий и режиссура — Чарльз С. Чаплин.
Оператор — Ролли Тотеро.

Действующие лица и исполнители:

Чарли, бродяга. Чарли Чаплин
Боксер-убийца. Бад Джеймисон
Боксер. Ллойд Бекон
Зрители на матче. . . . Лео Уайт и «Брончо Билли» Андерсон
Разносчик. Бен Тюрпин
Хозяин ринга. Ллойд Бекон

Комедия в 2 частях (600 м). Выпуск 11.III 1915 г.

Во Франции под названием «Charlot boxeurt». В Испании — «Charlot boxeador». В Швеции — «Charlie som boxare». В Польше и Чехословакии — «Charlie boxerem». В Германии — «Charlie haut sich durch's Leben». В Югославии — «Sarlov kao bokser». В СССР с 8.VII 1930 г. под названием «Чемпион».

39. В ПАРКЕ (AT THE PARK)

(Снято в студии «Найлс» в Сан-Франциско).

Сценарий и режиссура — Чарльз С. Чаплин.
Оператор — Ролли Тотеро.

Действующие лица и исполнители:

Чарли, бродяга. Чарли Чаплин
Второй бродяга. Ллойд Бекон
Эдна. Эдна Первиэнс
Джентльмен в цилиндре Лео Уайт
Бандит Бад Джеймисон

Комедия в 1 части (280 м). Выпуск 18.III 1915 г.

Во Франции под названиями «Charlot dans le parc», «Dans le jardin public». В Испании — «Charlot en el parque». В Швеции — «I parken». В Польше — «W parku». В Чехословакии — «Chaplin v parku».

40. БЕГСТВО В АВТОМОБИЛЕ [(THE JITNEY ELOPEMENT)]

(Снято в студии «Найлс» в Сан-Франциско).

Сценарий и режиссура — Чарльз С. Чаплин.
Оператор — Ролли Тотеро.

Действующие лица и исполнители:

Эдна.	Эдна Первиэнс
Отец Эдны.	Ллойд Бекон
Чарли, бродяга.	Чарли Чаплин
Граф Хлорид де Лайм	Лео Уайт
Дворецкий.	Педди Мак-Гайр
Полицейский.	Педди Мак-Гайр
Полицейский сержант. .	Бад Джеймисон

Комедия в 2 частях (590 м). Выпуск 1.IV 1915 г.

Во Франции под названием «Charlot veut se marier». В Испании — «Charlot quiere casarse». В Швеции — «Chaplin på enlevering». В Германии — «Chaplin auf der Brautschau». В Польше — «Charlie się żeni». В Чехословакии — «Chaplin se ženi».

41. БРОДЯГА (THE TRAMP)

(Снято в студии «Найлс» в Сан-Франциско).

Сценарий и режиссура — Чарльз С. Чаплин.
Оператор — Ролли Тотеро.

Действующие лица и исполнители:

Чарли.	Чарли Чаплин
Фермер.	Фред Гудвинс
Эдна, его дочь.	Эдна Первиэнс
Первый бродяга.	Бад Джеймисон
Второй бродяга.	Лео Уайт
Работник фермы.	Педди Мак-Гайр
Жених Эдны.	Ллойд Бекон

Комедия в 2 частях (608 м). Выпуск 16.IV 1915 г.

Во Франции под названиями «Charlot vagabond», «Charlot à la campagne», «Charlot à la ferme», «Le Chemineau» и «Le vagabond». В Италии —

«Il vagabondo». В Германии — «Jetzt kann's los gehen». В Швеции — «Chaplin som landstrykare». В Польше — «Charlie włóczęga». В Чехословакии — «Chaplin tulákem». В Югославии — «Sarlo skitnica». В СССР с 7.VII 1923 г. под названием «Чарли Чаплин-бродяга». Вторично выпущен 7.VII 1930 г. под названием «Бродяга».

42. У МОРЯ (AT THE SEA)

(Снято на пляже Кристаль-Пир в Голливуде. Первый фильм Чаплина для голливудской студии «Эссней» — «Бредбюри Менши Студио»).

Сценарий и режиссура — Чарльз С. Чаплин.
Оператор — Ролли Тотеро.

Действующие лица и исполнители:

Чарли.	Чарли Чаплин
В остальных ролях. . .	Эдна Первиэнс
	Билли Армстронг
	и Бад Джеймисон

Комедия в 1 части (275 м). Выпуск 29.IV 1915 г.

Во Франции под названием «Charlot à la plage». В Испании — «Charlot en la playa». В Швеции — «Charlie på badort». В Польше — «Charlie na plaży». В Чехословакии — «Chaplin na morskem břehu» и «Chaplin u moře». В Германии — «Allerhand am Meeresstrand».

43. РАБОТА (THE WORK)

Снято в студии «Бредбюри Меншион Студио» в Голливуде (Норт Хилл Стрит, 147).

Сценарий и режиссура — Чарльз С. Чаплин.
Оператор — Ролли Тотеро.

Действующие лица и исполнители:

Маляр.	Чарльз Инсли
Чарли, ученик маляра	Чарли Чаплин
Хозяин дома.	Билли Армстронг
Хозяйка.	Марта Гольден
Любовник хозяйки. . .	Лео Уайт
Горничная.	Эдна Первиэнс
Принять маляра. . .	Педди Мак-Гайр

Комедия в 2 частях (600 м). Выпуск 21.VI 1915 г.

Озвученный вариант выпущен РКО — РАДИО в 1932 г.

В 1940 г. демонстрировался в США под названием «Paper Hanger». Во Франции — «Charlot apprenti» и «Charlot barbouiller». В Испании — «Charlot aprendiz» и «Charlot trabajando». В Швеции — «Chaplin på arbete» и «Charlie — klisterprinsen». В Германии — «Das hält kein Pferd aus». В Польше — «Charlie terminatorem». В Чехословакии — «Chaplin lepičem tapet».

44. ЖЕНЩИНА (THE WOMAN)

Параллельные названия: «The Perfect Lady», «Charlie the perfect Lady».

Снято в студии «Маджестик» (Голливуд, Файрфью-авеню).

Сценарий и режиссура — Чарльз С. Чаплин.
Оператор — Ролли Тотеро.

Действующие лица и исполнители:

Чейс.	Чарли Чаплин
Эдна.	Эдна Первиэнс
Отец Эдны.	Чарльз Инсли
Мать Эдны.	Марта Гольден
Ее любовник.	Билли Армстронг
Девушка в парке. . .	Марджи Рейджер
Джентльмен в цилиндре	Лео Уайт

Комедия в 2 частях (500 м). Выпуск 12.VII 1915 г. Озвученный вариант выпущен РКО — РАДИО в 1932 г.

Во Франции под названием «Mam'zelle Charlot». В Испании — «Charlot perfecta dama». В Швеции — «Chaplin i kvinnokläder». В Германии — «Ganz ohne Hose geht die Chose nicht». В Польше — «Panna Charlie». В Чехословакии — «Chaplin dokonalejší damou». В Югославии — «Ratoborna Sifrazetkinja». В СССР с 24.VIII 1923 г. под названием «Чарли Чаплин-женщина».

45. БАНК (THE BANK)

Параллельное название — «Charlie at the Bank».
(Снято в студии «Маджестик»).

Сценарий и режиссура — Чарльз С. Чаплин.
Оператор — Ролли Тотеро

Действующие лица и исполнители:

Уборщик банка. . . .	Чарли Чаплин
Второй уборщик. . . .	Билли Армстронг
Машинистка.	Эдна Первиэнс
Директор банка. . . .	Чарльз Инсли
Чарли, кассир.	Карл Стокдейл
Служащие банка. . . .	Лео Уайт
	и Педди Мак-Гайр
Бандиты.	Ллойд Бекон,
	Уэсли Рэггис
Посетители банка. . . .	Джон Ренд и Френк
	Колеман

Комедия в 4 частях (582 м). Выпуск 9.VIII 1915 г.

Во Франции под названием «Charlot à la banque». В Италии — «Charlot inserviente di banca». В Испании — «Charlot en el Banco» и «Charlot postero de un banco». В Швеции — «Chaplin som banktjänsteman». В Польше — «Charlie w banku». В Чехословакии — «Chaplin bankovním službou». В СССР с 24.VIII 1930 г. под названием «Чарли в банке».

46. ЗАШАНХАЕННЫЙ (SHANGHAIED)

(Снято в студии «Маджестик»).

Сценарий и режиссура — Чарльз С. Чаплин.
Оператор — Ролли Тотеро.

Действующие лица и исполнители:

Судовладелец.	Ллойд Бекон
Эдна, его дочь.	Эдна Первиэнс
Зашанхаенные бродяги	Чарли Чаплин,
	Педди Мак-Гайр,
	Джон Ренд,
	Билли Армстронг
	и Лео Уайт
Капитан корабля. . . .	Фред Гудвинс
Боцман.	Стенли Сенфорд

Комедия в 2 частях (600 м). Выпуск 4.IX 1915 г.

Во Франции под названием «Charlot marin». В Испании — «Charlot marino». В Италии — «Charlot marinaio». В Швеции — «Chaplin som sjöman». В Польше — «Charlie marynarzem». В Чехословакии — «Chaplin lodním kuchařem» и «Chaplin unoscem». В Югославии — «Sarlo Morpat». В СССР с 8.VII 1929 г. под названием «Завербованный матрос».

47. ВЕЧЕР В МЮЗИК-ХОЛЛЕ

(A NIGHT IN THE SHOW)

Параллельное название — «Charlie at the Show».
(Снято в студии «Маджестик»).

Сценарий и режиссура — Чарльз С. Чаплин.
Оператор — Ролли Тотеро.

Действующие лица и исполнители:

Мистер Пест, джентльмен в партере. . . .	Чарли Чаплин
Француз в партере . .	Лео Уайт
Балерина.	Мэй Уайт
Дама в партере . . .	Эдна Первиэнс
Дирижер.	Джон Ренд
Портье театра —варьете	Педди Мак-Гайр
Оркестранты.	Джеме Г. Келли и Педди Мак-Гайр
Негр на галерке. . . .	Лео Уайт
Роуди, пьяница на галерке.	Чарли Чаплин
Толстяк в ложе.	Ди Лемптон
Певец.	Бад Джеймисон
Администратор театра .	Френк Дж. Колеман

Комедия в 2 частях (600 м). Выпуск 20.XI 1915 г.

Во Франции под названием: «Charlot au music-hall». В Италии — «Charlot a teatro». В Испании — «Charlot en el music-hall». В Швеции — «Chaplin på Variété». В Германии — «Charlie im Variété». В Польше — «Charlie w music-hallu». В Чехословакии — «Chaplin v kabaretu». В СССР с 8.VII 1930 г. под названием «В театре».

48. КАРМЕН

(CARMEN)

(Пародия на фильм Сесилия де Милля с участием Джеральдины).

(Снято в студии «Маджестик»).

Сценарий и режиссура — Чарльз С. Чаплин.
Оператор — Ролли Тотеро.

Действующие лица и исполнители:

Ден Хозьеры, драгунский офицер.	Чарли Чаплин
Второй офицер.	Лео Уайт
Кармен.	Эдна Первиэнс
Эскамильо, торреадор .	Джон Ренд
Фраскита.	Мэй Уайт

18 Г. А. Авенариус

Лилас Пастья.	Джек Хендерсон
Солдаты.	Бад Джеймисон и Ллойд Бекон

Контрабандисты.	Стенли Сенфорд и Уэсли Рэггис
-------------------------	-------------------------------

Комедия-пародия в 2 частях (600 м). Выпуск 18.XII 1915 г.

49. ПОЛИЦИЯ

(POLICE)

(Снято в студии «Маджестик»).

Сценарий и режиссура — Чарльз С. Чаплин.
Оператор — Ролли Тотеро.

Действующие лица и исполнители:

Хозяин ночлежки. . .	Лео Уайт
Чарли, бродяга. . . .	Чарли Чаплин
Торговец фруктами. .	Лео Уайт
Первый проповедник .	Уэсли Рэггис
Второй проповедник .	Уэсли Рэггис
Пьяница с часами . .	Джеме Т. Келли
Полицейские.	Джон Ренд, Билли Армстронг и Лео Уайт
Грабитель.	Ллойд Бекон
Хозяйка дома.	Эдна Первиэнс
Бродяга в цилиндре .	Педди Мак-Гайр
Бродяги.	Джеме Т. Келли, Чарльз Инсли и Бад Джеймисон

Комедия в 2 частях (600 м). Выпуск 27.III 1916 г.

Эпизод в ночлежке смонтирован из фрагментов невыпущенного фильма «Жизнь». Материалы фильма «Жизнь» использованы также в фильме «Тройная неприятность» (выпуск 1918 г.).

Во Франции под названием «Charlot cambrioleur». В Испании — «Charlot ladron». В Германии — «Hilf mir mal ein Ding drehen». В Швеции — «Polis! Polis!». В Польше — «Charlie włamywaczem». В Чехословакии — «Chaplin zlodějem». В Югославии — «Sarlo kao lopov».

50. КАРМЕН

(CARMEN)

Сценарий и режиссура — Чарльз С. Чаплин.
Оператор — Ролли Тотеро.

2-й расширенный вариант фильма (см. № 48)
(4 части)

Действующие лица и исполнители:

Ден Хоэери, офицер . Чарли Чаплин
Пунига, офицер. Лео Уайт
Кармен. Эдна Первиэнс
Эскамильо, торреадор . Джон Ренд
Ремендадос. Бен Тюрпин
Фраскита, его жена . . . Май Уайт
Лилас Пастья. Джек Хендерсон
Контрабандисты Уэсли Рэгглс
и Стенли Севфорд
Солдаты. Бад Джеймисон,
Уэсли Рэгглс

Комедия-пародия в 4 частях (1200 м). Выпуск 22.IV 1916 г.

Во Франции под названием «Charlot joue Carmen». В Испании — «Charlot en la parodia de Carmen». В Швеции — «Chaplin som Don Jasé». В Германии — «Carmen». В Польше — «Chaplin gra Carmen». В Югославии — «Carmen». В Чехословакии — «Carmen». В СССР с 28.XII 1924 г. под названием «Кармен».

51. ОБОЗРЕНИЕ ТВОРЧЕСТВА ЧАПЛИНА
В «ЭССЕНЕЙ»
(ESSENAY'S CHAPLIN REVIEW OF 1916).

Сценарий и режиссура — Чарльз С. Чаплин.
Оператор — Ролли Тотеро.

III. ФИЛЬМЫ «МЮЧУЭЛ» («MUTUAL»)

(Студия «Лоун Стар» на Лилиан Род).

(Май 1916 г.— октябрь 1917 г.)

53. КОНТРОЛЕР УНИВЕРМАГА
(THE FLOORWALKER)

Сценаристы: Чарльз С. Чаплин, Меверик Террол и Винсент Брайан. Режиссер Чарльз С. Чаплин. Операторы: Ролли Тотеро и Уильямс Фостер.

Действующие лица и исполнители:

Чарли. Чарли Чаплин
Директор универмага . Эрик Кемпбелл
Секретарша. Эдна Первиэнс
Контролер универмага . Ллойд Бекон
Приказчик. Альберт Аустин

(Монтаж фильмов «Бродяга», «Его новая работа» и «Ночь напролет»).

Действующие лица и исполнители см. выше №№ 36, 37 и 41.

52. ТРОЙНАЯ НЕПРИЯТНОСТЬ
(TRIPLE TROUBLE)

Монтаж отрывков из фильмов Чаплина, поставленных для «Эссеней»: «Работа», «Полиция» и незаконченного фильма «Жизнь». Отдельные эпизоды досняты Лео Уайтом.

Действующие лица и исполнители:

Чарли. Чарли Чаплин
Немецкий дипломат. . . Лео Уайт
Повар. Билли Армстронг
Певец. Джемс Т. Келли
Горничная. Эдна Первиэнс
Бродяга. Бад Джеймисон
Вор. Уэсли Рэгглс
Сумасшедший. Билли Армстронг

Комедия в 2 актах (600 м). Выпуск 11.VIII 1916 г.

Во Франции под названием «Les avatars de Charlot». В Испании — «Los apuros de Charlot». В Германии — «Charlie in der Unterwelt». В Польше — «Chaplinovy Trampoty». В СССР с 19.VIII 1924 г. под названием «Собачья жизнь».

Клиенты универмага . Генри Бергман
и Лео Уайт
Детективы. Шарлотта Мино
и Бад Джеймисон
Вор. Лео Уайт
Бородатый Пикколо . . Джемс Т. Келли
Уборщик. Стенли Севфорд

Выпуск 15.V 1916 г. Озвученный вариант выпущен РКЮ—РАДИО 30.XII 1932 г. Синхронизация — Джен Родемич.

Во Франции под названиями «Charlot — chef de rayon», «Chef de rayon». В Испании — «Charlot

Capataz» и «Charlot — empleado de bazar». В Швеции — «Butikschefen». В Германии — «Chaplin im Warenhaus». В Польше — «Charlie kierownikiem działu». В Чехословакии — «Chaplin — obchodním příručím».

54. ПОЖАРНЫЙ (THE FIREMAN)

Сценаристы: Чарльз С. Чаплин, Меверик Террол и Винсент Брайан. Режиссер — Чарльз С. Чаплин. Операторы: Ролли Тотеро и Уильям С. Фостер.

Действующие лица и исполнители:

Конюх.	Чарли Чаплин
Брандмайор.	Эрик Кемпбелл
Невеста брандмайора. . .	Эдна Первиэнс
Ее отец.	Ллойд Бекон
Владелец сгоревшего дома.	Лео Уайт
Повар.	Джон Ренд
Первый пожарный. . .	Френк Дж. Колеман
Второй пожарный. . .	Джемс Т. Келли
Третий пожарный. . .	Альберт Аустин

Выпуск 12.VI 1916 г. Озвученный вариант выпущен РКО — РАДИО 28.VIII 1933 г.

Во Франции под названием «Charlot pompier». В Италии — «Charlot pompiere». В Испании — «Charlot bombero». В Португалии — «Charlot bombeiro». В Германии — «Chaplin als Feuerwehrmann» и «Chaplin bei der Feuerwehr». В Швеции — «Brandsoldaten». В Польше — «Charlie strażakiem». В Чехословакии — «Chaplin hasičem».

55. БРОДЯГА (THE VAGABOND)

Сценаристы: Чарльз С. Чаплин, Меверик Террол и Винсент Брайан. Режиссер — Чарльз С. Чаплин. Операторы: Ролли Тотеро и Уильям С. Фостер.

Действующие лица и исполнители:

Чарли, скрипач-бродяга	Чарли Чаплин
Эдна.	Эдна Первиэнс
Мать Эдны.	Шарлотта Мино
Цыган-бандит.	Эрик Кемпбелл
Старуха-цыганка. . . .	Лео Уайт

Художник.	Ллойд Бекон
Музыканты.	Альберт Аустин, Френк Дж. Колеман, Джон Ренд, Лео Уайт и Джемс Т. Келли

Комедия в 2 частях (600 м). Выпуск 10.VII 1916 г. Озвученный вариант выпущен РКО — РАДИО 3.II 1933 г.

Во Франции под названиями «Charlot musicien», «Charlot violoniste», «Le violoniste». В Италии — «Il vagabondo». В Испании — «Charlot músico ambulante». В Германии — «Chaplin auf der Walze». В Швеции — «Vagabonden». В Польше — «Charlie włóczęga». В Чехословакии — «Chaplin šumařem». В СССР — в 1958 г.

56. ЧАС ПОПОЛУНОЧИ (ONE AFTER MIDNIGHT)

Сценаристы: Чарльз С. Чаплин, Меверик Террол и Винсент Драйан. Режиссер — Чарльз С. Чаплин. Операторы: Ролли Тотеро и Уильям С. Фостер.

Действующие лица и исполнители:

Гуляка.	Чарли Чаплин
Шофер такси.	Альберт Аустин

Комедия в 2 частях (600 м). Выпуск 7.VIII 1916 г. Озвученный вариант выпущен РКО — РАДИО 19.I 1934 г.

Во Франции под названиями «Charlot rentretard», «Le noctambule». В Италии — «Il nottambulo» и «Charlot gentiluomo ubriaco». В Испании — «El noctambulo», «Charlota la una de la madrugada». В Португалии — «Charlot boêmio». В Польше — «Różny powrót Charliego». В Чехословакии — «Chaplin so vtací z flamu». В Германии — «Chaplin solo allein». В Швеции — «Klockan 1 på Natten».

57. ГРАФ (THE COUNT)

Сценаристы: Чарльз С. Чаплин, Меверик Террол и Винсент Брайан. Режиссер — Чарльз С. Чаплин. Оператор — Ролли Тотеро.

Действующие лица и исполнители:

Портной.	Эрик Кемпбелл
Чарли, подмастерье. . .	Чарли Чаплин

Мисс Долларбег, богатая наследница . . . Эдна Первиэнс
 Миссис Долларбег, ее мать. Шарлотта Мино
 Граф Боко Лео Уайт
 Дворецкий. Джемс Т. Келли
 Высокий джентльмен Альберт Аустин
 Полицейские. Альберт Аустин,
 Френк Дж. Колеман
 Джентльмен с бородой Джон Ренд
 Гость в костюме Пьеро Стенли Сенфорд

Комедия в 2 частях (620 м). Выпуск 4.IX, 1916 г.
 Озвученный вариант выпущен РКО — РАДИО
 17.XI 1933 г.

Во Франции под названиями «Charlot imposteur», «Charlot et le comte», «Soirée mondaine», «Imposteur». В Италии — «Il conte». В Германии — «Der Graf». В Испании — «Charlot y a condo», «El impostor». В Швеции — «Greven». В Португалии — «Charlot aldraba». В Польше — «Charlie i hrabia». В Чехословакии — «Chaplin taleným hrabětem».

58. ССУДНАЯ КАССА (THE PAWNSHOP)

Сценаристы: Чарльз С. Чаплин, Меверик Торрел и Винсент Брайян. Режиссер — Чарльз С. Чаплин. Оператор — Ролли Тотеро.

Действующие лица и исполнители:

Ростовщик. Генри Бергман
 Его дочь. Эдна Первиэнс
 Первый клерк. Чарли Чаплин
 Второй клерк. Джон Ренд
 Полисмен. Френк Дж. Колеман
 Грабитель. Эрик Кемпбелл
 Закладчик с часами. Альберт Аустин
 Прохожий. Джемс Т. Келли

Комедия в 2 частях (600 м). Выпуск 2.X 1916 г.
 Озвученный вариант выпущен РКО — РАДИО
 17.III 1933 г.

Во Франции под названиями «Charlot chez l'usurier», «L'usurier». В Италии — «L usuraio», «Charlot usuraio», «L'astuto commes» и «La bottega dell'usuraio». В Испании — «El usurero». В Португалии — «Charlot prestamista». В Швеции — «Pantbanken». В Польше — «Lichwiarz».

В Чехословакии — «Chaplin odhadcem v zastavárně», «Chaplin v zastavárně», В Германии — «Die Pfandleihe». В Англии — «High and Low Finance».

59. ЗА ЭКРАНОМ (BEHIND THE SCREEN)

Сценаристы: Чарльз С. Чаплин, Меверик Торрел и Винсент Брайян. Режиссер — Чарльз С. Чаплин. Оператор — Ролли Тотеро. Режиссеры — Генри Бергман и Ллойд Бекон. Ассистенты режиссера — Френк Дж. Колеман.

Действующие лица и исполнители:

Реквизитор Голиаф. . . . Эрик Кемпбелл
 Реквизитор Давид. . . . Чарли Чаплин
 Рабочие-забастовщики. . . Джемс Т. Келли,
 Джон Ренд
 и Альберт Аустин
 Безработная девушка. . . Эдна Первиэнс
 Киноактрисы. Шарлотта Мино
 и Эдна Первиэнс
 Бородатый оператор. . . . Джемс Т. Келли

Комедия в 2 частях (600 м). Выпуск 13.XI 1916 г. Озвученный вариант выпущен РКО — РАДИО 25.V 1934 г.

Во Франции под названиями «Charlot machiniste» и «Charlot fait du ciné». В Испании — «Charlot hace cine», «Charlot tramoyista deciné». В Германии — «Hinter den Kulissen». В Швеции — «Bakom kulisserna», «Chaplin på filmateljén». В Польше — «Charlie gra w filmie». В Чехословакии — «Chaplin ve filmovém atelieru». В Англии — «Pride of Hollywood».

60 СКЕТИНГ-РИНГ (THE RINK)

Сценаристы: Чарльз С. Чаплин, Меверик Торрел и Винсент Брайян. Режиссер — Чарльз С. Чаплин. Оператор — Ролли Тотеро.

Действующие лица и исполнители:

Кельнер. Чарли Чаплин
 Эдна. Эдна Первиэнс
 Отец Эдны. Джемс Т. Келли
 М-р Стоут. Эрик Кемпбелл
 М-с Стоут. Генри Бергман
 Повар. Альберт Аустин
 Кельнер. Джон Ренд

Конькобежец с моноклием Альберт Аустин
 Приятельница Эдны . . Шарлотта Мино
 Посетитель ресторана . Ллойд Бекон
 Комедия в 2 частях (600 м). Выпуск 4.XII 1916 г.
 Озвученный вариант выпущен РКО — РАДИО
 11.XI 1932 г.

Во Франции под названиями «Charlot patine» и «Patinage». В Италии — «Pattinaggio», «Charlot a rotelle», «Accidenti alla rotella». В Испании — «Charlot patinador», «Charlot heroe del patin», «Charlot en la pista de patinro». В Швеции — «På rullskridskor». В Польше — «Charlie na ślizgawce». В Чехословакии — «Chaplin na kolečkách» и «Chaplin na kolečkových bruslic».

61. ТИХАЯ УЛИЦА (EASY STREET)

Сценаристы: Чарльз С. Чаплин, Меверик Торрел и Винсент Брайан. Режиссер — Чарльз С. Чаплин. Оператор — Ролли Тотеро.

Действующие лица и исполнители:

Девушка из Армии спасения Эдна Первиэнс
 Полицейские Френк Дж. Колеман, Джон Ренд, Джемс Т. Келли и Альберт Аустин
 Бандит с Тихой улицы Эрик Кемпбелл
 Бородатый прохожий Генри Бергман
 Проповедники Альберт Аустин и Джемс Т. Келли
 Бандиты Генри Бергман и Джон Ренд
 Отец семейства Лойл Ундервуд
 Комедия в 2 частях (600 м). Выпуск 22.I 1917 г.
 Озвученный вариант выпущен РКО — РАДИО 31.IX 1932 г.

Во Франции под названиями «Charlot policier», «Charlot ne s'en fait pas». В Испании — «Charlot policia», «La calle de la paz», «Charlot en la calle de la paz». В Германии — «Charlie Chaplin als Schutzmann» и «Chaplin als Stütze der öffentlichen Ordnung». В Португалии — «Charlot na rua da paz». В Швеции — «Lugna gatan». В Италии — «La strada della paura». В Польше — «Policjant» и «Charlie sięnie przejmuję». В Чехословакии — «Chaplin policistou» и «Chaplin strážcem veřejného pořádku».

62. ЛЕЧЕНИЕ (THE CURE)

Сценаристы: Чарльз С. Чаплин, Меверик Торрел и Винсент Брайан. Режиссер — Чарльз С. Чаплин. Оператор — Ролли Тотеро.

Действующие лица и исполнители:

Курортник Чарли Чаплин
 Пациент с большой ногой Эрик Кемпбелл
 Банщик и портье Джон Ренд
 Девушка Эдна Первиэнс
 Массажист Генри Бергман
 Бородатый пикколо Джемс Т. Келли
 Директор курорта Френк Дж. Колеман
 Служитель курорта Альберт Аустин
 Создатель курорта Лойл Ундервуд
 Комедия в 2 частях (600 м). Выпуск 16.IV 1917 г.
 Озвученный вариант выпущен РКО — РАДИО 19.VIII 1932 г.

Во Франции под названиями «Charlot fait une cure», «Une cure». В Италии — «La cura miracolosa». В Германии — «Die Chaplinquelle». В Испании — «Charlot en el balneario», «Charlot hace una cura», «La cura de aguas». В Португалии — «Charlot has termas». В Швеции — «Hälsobehandling». В Польше — «Charlie na kuracji». В Чехословакии — «Chaplin v lázních».

63. ИММИГРАНТ (THE IMMIGRANT)

Сценаристы: Чарльз С. Чаплин, Меверик Торрел и Винсент Брайан. Режиссер — Чарльз С. Чаплин. Оператор — Ролли Тотеро.

Действующие лица и исполнители:

Иммигранты Чарли Чаплин, Эдна Первиэнс, Альберт Аустин и Лойл Ундервуд
 Иммигрантка Генри Бергман
 Бандит-картежник Стенли Сиффорд
 Старший официант Эрик Кемпбелл
 Художник Генри Бергман
 Посетители ресторана Джемс Т. Келли, Джон Ренд и Альберт Аустин
 Директор ресторана Френк Дж. Колеман
 Комедия в 2 частях (600 м). Выпуск 17.VI 1917 г.
 Озвученный вариант выпущен РКО — РАДИО 19.I 1934 г.

Во Франции под названиями «Charlot émigrant», «L'émigrant», «Charlot voyage». В Италии — «L'emigrante». В Германии — «Chaplin als Auswanderer» и «Auswanderer». В Испании — «Charlot en los Estados Unidos», «Charlot emigrante», «Charlot de viaje», «El emigrante». В Португалии — «O emigrante». В Швеции — «Emigranter». В Польше — «Emigrant». В Чехословакии — «Chaplin vystěhovalcem». В Англии — Hullo, U.S.A..

64. ИСКАТЕЛЬ ПРИКЛЮЧЕНИЙ (THE ADVENTURER)

Сценаристы: Чарльз С. Чаплин, Меврик Торрея и Винсент Брайан. Режиссер — Чарльз С. Чаплин. Оператор — Ролли Тотеро.

Действующие лица и исполнители:

Каторжник № 23 . . . Чарли Чаплин
Прокурор. Генри Бергман

Дочь прокурора. Эдна Первиэнс
Ее жених. Эрик Кемпбелл
Дворецкий прокурора . . . Альберт Аустин
Шофер. Торици Коно
Полицейские. Френк Дж. Колеман,
Монта Белл,
Альберт Аустин
Гость с бородкой. Лойл Ундервуд
Рыбак. Генри Бергман

Выпуск 23.X 1917 г. Озвученный вариант выпущен РКО — РАДИО 5.VII 1934 г.

Во Франции под названием «Charlot s'évade». В Италии — «L'evaso». В Германии — «Der Abenteurer» и «Chaplin der Sträfling». В Испании — «Charlot ladron elegante», «El evadido». В Португалии — «E evadido». В Швеции — «Aventyaren». В Польше «Charlie ucieka». В Чехословакии — «Chaplin uprchlym trestancem», «Dibrodruh».

IV. ФИЛЬМЫ ФИРМЫ «ФЕРСТ НЕЙШЕНЕЛ» («FIRST NATIONAL»)

(Студия на авеню Ла-Бреа)

(1918—1923 гг.)

65. СОБАЧЬЯ ЖИЗНЬ (A DOG'S LIFE)

Сценарий и режиссура — Чарльз С. Чаплин. Ассистент режиссера — Чарльз (Чук) Рейснер. Оператор — Ролли Тотеро

Действующие лица и исполнители:

Бродяга. Чарли Чаплин
Продавец сосисок. Сидней Чаплин
Толстая дама в кафе Генри Бергман
Бандиты. Альберт Аустин и
Бад Джеймисон
Клерк. Чарльз (Чук)
Рейснер
Хозяин кафе. Билли Уайт
Полисмен. Том Уилсон
Певичка. Эдна Первиэнс

Прохожий, ограбленный
бандитами. Джеймс Т. Келли
Безработные. Парк Джонс, Лойл
Ундервуд, Генри
Бергман
Барабаничик. Чарльз (Чук)
Рейснер

Комедия в 3 частях (879 м). Выпуск 14.IV 1918 г.

Во Франции под названием «Une vie de chien». В Испании — «Vida de perro». В Италии — «Vita da cani». В Германии — «Chaplin's Jagd nach dem Glück» и «Ein Hundleben». В Португалии — «Una vida de cão». В Швеции — «Ett undliv». В Польше — «Psie życie». В Чехословакии — «Psí život». В СССР с 15.VII 1929 по 25.XII 1932 под названием «Собачья жизнь».

66. ОБЛИГАЦИЯ (THE BOND)

Сценарий и режиссура — Чарльз С. Чаплин.
Оператор — Ролли Тотеро.

Действующие лица и исполнители:

Чарли. Чарли Чаплин
Девушка и «Статуя
свободы». Эдна Первиэнс,
В эпизодической роли Альберт Аустин

Пропагандистский фильм, поставленный для
«Либерти Лоан Комити». Выпуск 28.IX 1918 г.

67. НА ПЛЕЧО! (SHOULDER ARMS)

Сценарий и режиссура — Чарльз С. Чаплин.
Оператор — Ролли Тотеро.

Действующие лица и исполнители:

Чарли, новобранец. . . Чарли Чаплин
Высокий новобранец. . Альберт Аустин
Сержант-инструктор. . Том Уилсон
Американские солдаты Эл Блэк, Джек
Уилсон, Парк
Джонс
Телеграфист-разведчик Сидней Чаплин
Американский сержант Альберт Аустин
Девушка-француженка Эдна Первиэнс
Вильгельм II. Сидней Чаплин
Гинденбург. Генри Бергман
Немецкие солдаты. . . Альберт Аустин
и Том Уилсон
Немецкий сержант. . . Генри Бергман
Бородатый часовой в не-
мецком штабе. . . . Альберт Аустин
Буфетчик. Генри Бергман
Немецкий офицер. . . Лойл Ундервуд

Комедия в 3 частях (920 м). Выпуск 20.X
1918 г.

Во Франции под названием «Charlot soldats». В Италии — «La grande sparata», «Charlot soldato». В Испании — «Armas al hombro». В Португалии — «Charlot nas trincheiras». В Швеции — «På axel gevär». В Польше — «Charlie żołnierzem». В Чехословакии — «Dobry vojak Chaplin». В СССР — в 1958 г.

68. СОЛНЕЧНАЯ СТОРОНА (SUNNYSIDE)

Сценарий и режиссура — Чарльз С. Чаплин.
Оператор — Ролли Тотеро.

Действующие лица и исполнители:

Фермер, хозяин лавки Том Уилсон
Чарли, его батрак. . . Чарли Чаплин
Фермер. Генри Бергман
Эдна, его дочь. . . . Эдна Первиэнс
Брат Эдны. Парк Джонс
Коновал. Альберт Аустин
Старичок-фермер. . . Лойл Ундервуд

Комедия в 3 частях (880 м). Выпуск 22.VI 1919 г.

Во Франции под названием «Une idylle aux champs». В Италии — «Vissi d'arte, vissi d'amore», «Un idillio ai campi», «Charlot campagnolo». В Германии — «Auf dem Lande». В Испании — «Dia de sol», «Idilio campestre». В Португалии — «Um idilio nos campos». В Швеции — «Pa solsidan». В Польше — «Idylla na wsi». В Чехословакии — «Chaplin vesnickym hrdinou». В СССР с 10.VII 1929 г. по 1.VII 1931 г. под названием «Солнечная сторона».

69. УДОВОЛЬСТВИЯ ДНЯ (A DAY'S PLEASURE)

Сценарий и режиссура — Чарльз С. Чаплин.
Оператор — Ролли Тотеро.

Действующие лица и исполнители:

Чарли. Чарли Чаплин
Его жена. Эдна Первиэнс
Их старший сын. . . Бейб Лондон
Их младший сын. . . Джекки Куган
Полицейский. Генри Бергман
Пассажир парохода. . Том Уилсон
Торговец фруктами. . Лойл Ундервуд
Капитан парохода. . . Генри Бергман
Официант на пароходе Альберт Аустин
Прохожий с зонтиком Лойл Ундервуд
Прохожий в цилиндре Генри Бергман

Комедия в 2 частях (600 м). Выпуск 7.XII 1919 г.

Во Франции под названием «Une journée de plaisir». В Испании — «Una dia di piacere». В Италии — «Una giornata di piacere». В Португалии — «Um dia bem passado». В Швеции — «Chaplin som gentlemanne-chauffeur». В Польше

— «Dzień zabawy». В Чехословакии — «V pe-děli odpoledne». В СССР с 6.VII 1929 по 25.XII 1931 г. под названием «День развлечений». Вторично в 1958 г.

70. МАЛЫШ (THE KID)

Сценарий и режиссура — Чарльз С. Чаплин.
Оператор — Ролли Тотеро.

Действующие лица и исполнители:

Чарльз, стекольник. . .	Чарли Чаплин
Джекки (малыш). . . .	Джекки Куган
Актриса — мать малыша	Эдна Первиэнс
Художник — отец	
Малыша.	Карл Миллер
Полицейский.	Том Уилсон
Его жена.	Нелли Блей-Беккер
Полицейский.	Монта Белл
Хулиган.	Чарльз (Чук) Рейснер
Хозяин ночлежки. . .	Генри Бергман
Синьор Гвидо, импрес- саро.	Генри Бергман
Небритый обыватель. .	Генри Бергман
Нечистый.	Куган (отец Джекки)
Апостол Петр в раю. .	Генри Бергман
Ангел-соблазнитель. .	Лита Грей
Бандит-похититель авто	Альберт Аустин
Обитатель ночлежки. . .	Куган (отец Джекки)

Комедия в 6 частях (1700 м). Выпуск 6.II 1921 г.

Во Франции под названием «Le gosse». В Ита-
лии — «Il monello». В Испании — «El chico». В
Германии — «The Kid». В Испании — «O ga-
roto, de Charlot». В Швеции — «Charlin poike». В
Польше — «O Brzdaca». В Чехословакии —
«Kid». В СССР с 10.VII 1929 по 25.XII 1932 г.
под названием «Дитя». Вторично в 1958 г.

71. ПРАЗДНЫЙ КЛАСС (IDLE CLASS)

Сценарий и режиссура — Чарльз С. Чаплин.
Оператор — Ролли Тотеро.

Действующие лица и исполнители:

«Рассеянный муж». . .	Чарли Чаплин
«Одинокая жена». . . .	Эдна Первиэнс
Ее отец.	Мак Суэйн
Гости на маскараде. . .	Генри Бергман, Рекс Стори и Лойл Ундервуд

Игроки в гольф. . . .	Аллан Гарсия и Джон Ренд
Маленький джентльмен	Лойл Ундервуд
Чарли, бродяга. . . .	Чарли Чаплин
Спиций толстяк. . . .	Генри Бергман
Служанки «одинокой жены».	Лита Грей (Лолита Мак Мюррей) и миссис Мак Мюррей, ее мать
Полисмен.	Аллан Гарсия

Комедия в 2 частях (600 м). Выпуск 25.IX 1921 г.

Во Франции под названиями «Les oisifs», «Char-
lot et le masque de fer». В Италии — «Charlot e la
maschera di ferro». В Испании — «Charlot y la
mascare de hierro». В Швеции — «Fafang ga». В
Польше — «Nieroby» и «Charlie i żelazna ma-
ska». В Германии — «Feine Leute». В Чехосло-
вакии — «Zahaleci». В СССР с 18.VII 1929 по
1.VII 1931 г. под названием «Чарли и железная
маска».

72. ДЕНЬ ПОЛУЧКИ (PAY DAY)

Сценарий и режиссура — Чарльз С. Чаплин.
Оператор — Ролли Тотеро.

Действующие лица и исполнители:

Рабочий.	Чарли Чаплин
Его жена.	Филлис Аллен
Строительные рабочие. .	Джон Ренк, Лойл Ундервуд, Генри Бергман и Сидней Чаплин.
Подрядчик.	Мак Суэйн
Его дочь.	Эдна Первиэнс
Продавец сосисок. . .	Сидней Чаплин

Комедия в 2 частях (600 м). Выпуск 2.IV 1922 г.

Во Франции под названием «Jour de paye». В
Италии — «Giorno di paga». В Испании —
«Dia da paga». В Германии — «Lohnntag. Zah-
ltag». В Португалии — «Dia di pagamento». В
Швеции — «Avlöningsdagen». В Польше — «Dzień
wyplaty». В Чехословакии — «Výplata». В
СССР с 6.VII 1929 по 25.XII 1931 г. под
названием «День платежа». Вторично в
1958 г.

73. ПИЛИГРИМ (THE PILGRIM)

Сценарий и режиссура — Чарльз С. Чаплин.
Ассистент режиссера — Чарльз (Чук) Рейснер.
Оператор — Ролли Тотеро.

Действующие лица и исполнители:

Беглый каторжник. Чарли Чаплин
Глава религиозной
общины. Мак Суэйн
Его жена. Китти Бредбури
Их дочь. Эдна Первиэнс
Гость. Сидней Чаплин
Его жена. Мэй Уиллс
Их сын. Динки Дин (Рейснер)
Гангстер. Чарльз (Чук) Рейснер
Старейшина. Лойл Ундервуд
Полисмен. Монта Белл

Шериф. Генри Бергман
Филипп Пим. Раймон Ли
Жених. Сидней Чаплин
Невеста. Эдит Боствик
Шериф. Том Мюррей
Телеграфистка. Флоренс Латимер
Кондуктор. Сидней Чаплин
Кассир. Аллан Гарсия

Комедия в 4 частях (1100 м). Выпуск 25.II 1923 г.

Во Франции под названием «Le pèlerin». В Германии — «Der Pilgrim». В Италии — «Il pellegrino». В Испании — «El peregrino». В Португалии — «O peregrino». В Швеции — «Ulv i fårakländer». В Польше — «Pielgrzym». В Чехословакии — «Tulak» и «Poutník». В СССР с 6.VII 1929 по 25.XII 1932 г. под названием «Пилигрим». Вторично в 1958 г.

V. ФИЛЬМЫ «ЧАРЛЬЗ С. ЧАПЛИН КОРПОРЕЙШН» («CHARLES S. CHAPLIN CORPORATION»)

74. ПАРИЖАНКА (A WOMAN OF PARIS)

Первоначальные названия: «Destiny»,
«Public Opinion».

Сценарий, по материалам Пегги Хопкинс
Джойс Чарльза С. Чаплина. Режиссер —
Чарльз С. Чаплин. Ассистенты режиссера —
Эдуард Сатерленд, Жан де Лимур, Анри д'Абба-
ди-д'Арра. Монтаж — Монта Белл. Декора-
ции — Артур Стиболт. Операторы — Ролли То-
теро и Джек Уилсон.

Действующие лица и исполнители:

Мари Сент-Клер. Эдна Первиэнс
Ее отец. Кларенс Джелдерт
Жан Милле. Карл Миллер
Его мать. Лидия Нотт
Его отец. Чарльз Френч
Пьер Ревель. Адольф Мент

Секретарь Пьера. Жан де Лимур
Фифи, подруга Мари. Бетти Морисси
Полетта, подруга Мари. Мальвина Поло
Массажистка. Нелли Блей-Бекер
Метрдотель. Генри Бергман
Носильщик на вокзале. Чарли Чаплин
Шеф-повар. Джордж Уильямс
Слуга. Гарри Нортруп

Начало съемок 2.XII 1922 г. Выпуск 1.X 1923 г.
Драма в 8 частях (2400 м).

Во Франции под названием «L'opinion publi-
que». В Германии — «Die Nächte einer schöner
Frau». В Италии — «Una donna di Parigi». В Испании — «La opinion publica» и «Una mujer
de Paris». В Португалии — «Opiniao publica». В Швеции — «En kvinna i Paris». В Польше —
«Paryżanka». В Чехословакии — «Pařížská mai-
tressa». В СССР с 23.X 1925 г. под названием
«Парижанка».

VI. ФИЛЬМЫ С УЧАСТИЕМ Ч. С. ЧАПЛИНА, ПОСТАВЛЕННЫЕ РАЗНЫМИ РЕЖИССЕРАМИ

75. ЧУДАК (THE NUT)

Производство «Юнайтед Артистс».
Режиссер — Тед Рид.

Действующие лица и исполнители:

Чарли Джексон.	Дуглас Фербенкс
Эльвира.	Мергерит де ля Мотт
Прохожий.	Чарльз С. Чаплин
Чарли Чаплин.	Сидней Толер
В остальных ролях.	Уильям Ловери, Джеральд Принг, Морис Хьюгс, Барбара ля Марр, Чарль Стивенс

Выпуск — 14.III 1921 г. Комедия в 6 частях.

Во Франции — «L'excentrique». В СССР с 1925 г.
под названием «Чудак».

76. ПРОДАЖНЫЕ ДУШИ (SOULS FOR SALE)

Производство «Голдвин». Сценарий и режиссура
— Руперт Хьюз.

Действующие лица и исполнители:

Мисс Мэри Стеддон	Элинон Бордман
Робина Тил, кинозвезда	Мэй Буш
Лева Лемар.	Барбара ля Марр
Френк Клеймор, кино- режиссер.	Ричард Дикс
Том Кольби.	Френк Майо
Оуэн Скюддер.	Лью Кодд
Джимми Лиланд.	Артур Хойт
Кекстон.	Дэвид Имбоден
Артур Тирри.	Рой Отвелл
Лорд Фримгам.	Уильям Орламوند
Преподобный Джон Стеддон	Форрест Робинсон
М-с Стеддон.	Эдит Йорк
Пинки.	Уильям Хейнс

Стофффорд. Джордж Морган
Эбигейль Твиди. Дейл Фюллер
Хенк Кейл. Сниз Эдвардс
Чарли Чаплин. Чарли Чаплин
Уголовная драма из жизни киноактеров.
Выпуск — январь 1923 г. В Германии —
«Seelenhandel».

77. ГОЛЛИВУД (HOLLYWOOD)

Производство «Парамаунт».

Режиссер — Джеймс Крюзе. Автор литератур-
ного произведения — Френк Кондон. Сцена-
рист — Том Герарти.

Действующие лица и исполнители:

Анжела Уайтакер.	Хоуп Драун
Джоэль Уайтакер	Люк Косгрейв
Лем Леффертс.	Джордж К. Артур
Бабушка Уайтакер.	Руби Рафайет
Доктор Люк Моррисон	Гаррис Гордон
Гортензия Тоуэрс.	Бесс Флоу Эрс
Маргарет Уайтакер	Элинон Доусон
Хорейс Прингл.	Кинг Зени
Дуглас Фербенкс.	Дуглас Фербенкс
Мэри Пикфорд.	Мэри Пикфорд
Чарли Чаплин.	Чарли Чаплин
Сесиль де Милль.	Сесиль де Милль
Уилл Роджерс.	Уилл Роджерс
Анита Стюарт.	Анита Стюарт
Беби Пегги.	Беби Пегги
Пола Негри.	Пола Негри
Леатриса Джой.	Леатриса Джой
Ллойд Гамильтон.	Ллойд Гамильтон
Джое Мартин.	Джое Мартин
Томас Мейган.	Томас Мейган
Уильям С. Харт.	Уильям С. Харт
Фатти Арбокл.	Фатти Арбокл
Бен Тюрпин.	Бен Тюрпин
Сатира на американский киногород. Выпуск — август 1923 г.	

БИБЛИОГРАФИЯ

1. СТАТЬИ ЧАРЛИ ЧАПЛИНА

- Charlie Chaplin's story, as narrated by Mr. Chaplin himself to «Photoplay Magazine»'s Special representative (Harry Garr).—«Photoplay magazine», VII, New York, VII—X, 1915.
- How I made my success.—«The Theatre», New York, 1915, vol. 22. № 175, 1915.
- Funny business.—«The New York Telegraph», 5.XI 1916; «The New York Sun», 12.XI 1916.
- What people laugh at. Ed. by Robert Wagner.—«American Magazine», New York, vol. 86, № 5, 1918.
- Mes débuts.—«Filma», Paris, 15.XI 1919.
- We have come to stay.—«Ladies Home Journal», Philadelphia, vol. 39, Oct., 1922.
- «My trip abroad». Ed. by Montha Bell. New York, 1922.
- The original screen story.—«Story World and Photodramatist», Hollywood, vol. 5, № 5, 1923.
- Does the public know what it wants?—«The Adelphi», London, № 1, 1924.
- Can art be popular?—«Ladies Home Journal», Philadelphia, vol. 41, Oct., 1924; «Cinéa-Ciné pour tous», Paris, № 25, 15.XI 1924.
- Is it the glamour?—В кн.: «The Truth about the Movie, by the Stars», Hollywood, 1924.
- La comédie et la tragédie devant le public.—«Cinéa-Ciné pour tous», Paris, № 45, 15.IX 1925.
- Über mich.—В кн.: Hans Siemsen. Charlie Chaplin. Leipzig, 1924.
- Chaplin explains Chaplin. (Int. by Harry Garr).—«Motion Picture Magazine», New York, vol. 30, № 4, 1925; «Cinéa-Ciné pour tous», Paris, № 57, 15.III 1926.
- Foreword.—В кн.: L'Estrange Fawcett. Films, Facts and Forecasts. London, 1927.
- Inspiration.—«Los Angeles Times Annual Review», II. 18.IV 1928.
- Mein Leben.—В кн.: Stefan L o r a n t. Wir vom Kino. Berlin, 1928.
- Charlie Chaplin attacks the talkies. (Int. by Gladys Hall).—«Motion Picture Magazine», New York, vol. 38, № 4, 1929.
- Comment faire rire les gens.—«Cinéma», Paris, Apr., 1930.
- Charlie Chaplin's defence of silent pictures. (Int. by Charleston Gray).—«Motion Picture Classic», New York, vol. 21, Aug., 1930.
- Pantomime and comedy.—«The New York Times», 25.I 1931.
- Mes souvenirs.—«Vu», Paris, 1.IV 1931.
- A comedian sees the world. (Ed. by Catherine Hunter).—«Woman's Home Companion», New York, vol. 60, Sept.-Dec., 1933; vol. 61, Jan. 1934.
- The suicide of the movies.—«Variety», New York, Sept., 1935.
- Ho parlato con Charlot. (Int. di A. I. Urban).—«Intercine», VII, Roma, ottobre, 1935.
- The future of the silent picture.—«Windsor Magazine», London, № 84, 1936.
- Preface.—В кн.: Gilbert V. Selles. Movies for the millions. London, 1937.

Rythme.—«Cinémonde», Paris, 14.IV 1938; в кн.: Bessy M. et Florey R. Monsieur Chaplin ou le rire dans la nuit. Paris, 1952.

Credo.—«Variety», New York, 23.X 1940; в кн.: Bessy M. et Florey R. Monsieur Chaplin ou le rire dans la nuit. Paris, 1952.

La démocratie survivra ou mourra... — в кн.: Bessy M. et Florey R. Monsieur Chaplin ou le rire dans la nuit. Paris, 1952.

I declare war on Hollywood.—«Reynolds News». London, Dec., 1947.

Salut à la France.—«Les Lettres Françaises», XI, Paris, 3—10. IV 1952

Le rire et les larmes contre la haine! (Int. par Robert Shaw).—«Les Lettres Françaises», XI, Paris, 10.IV 1952.

Il mio capolavoro è lo schiaffo che ho dato così. (Int. a Sandro de Feo).—«L'Europeo», IX, Milano, 1.I 1953.

Oggi più di ieri ho bisogno di verità.—«Cinema nuovo», II, Milano, 15.I 1953.

Parole di Chaplin.—«Bianco e Nero», XIV, 1. Roma, gennaio, 1953.

Dichiarazioni di Chaplin dopo il suo arrivo a Londra. «Il nuovo corriere della sera», Milano, 18.IV 1953; «Cinema nuovo», II, 10, Milano, V, 1953.

Interview exclusive de Charlie Chaplin.—«Defense de la paix». Paris, VII, № 28, 1954.

II. ФИЛЬМОГРАФИЯ ТВОРЧЕСТВА ЧАПЛИНА

Brussendorff, Ove. Filmen, dens navne og historie, vol. III. København, 1940—1941.

Huff, Theodor. An index to the films of Charlie Chaplin. (Special supplement to «Sight and Sound», London, III, 1945); то же в кн.: Th. Huff. Charlie Chaplin. New York, 1951.

Lopez M. V. Charles Chaplin, el genio del cine. Buenos Aires, 1943.

Verdone, Mario. Filmografia di Charlie Chaplin. «Bianco e Nero», Roma, vol. XIV, № 1, 1953.

Viazzì, Glauco. Chaplin e la critica. Antologia di saggi, bibliographia ragionata, iconografia e filmografia. Bari, 1955.

Waldekranz, Rune. Filmen växer upp. Stockholm, 1941.

«Who's who in the theatre?» A biographical record of the contemporary stage. Comp. and ed. by John Parker. London, 1947.

Waley H. D. Is this Charlie?—«Sight and sound», t. VII, № 25, 1938.

III. ЛИТЕРАТУРА О ТВОРЧЕСТВЕ ЧАРЛИ ЧАПЛИНА

Bessy, Maurice et Florey, Robert. Monsieur Chaplin ou le rire dans la nuit. Paris, 1952.

Beauplan, Robert de. De «Charlot» à Charlie Chaplin.—«La petite illustration», № 333, 21.V 1927; «Cinéma», Paris, № 9.

Bowman W. M. Dodgson. Charlie Chaplin: his Life and Art. New York, 1931.

Godd, Elise. Charlie Chaplins Methodes, vol. II. London, 1920.

Delluc, Louis. Charlot (Charlie Chaplin). Paris, 1921.

Florey, Robert. Filmiland. Ed. de «Cinémagazine». Paris, 1923.

Ford, Charles. Les imitateurs de Charlot.—«Cinémagazine», Paris, 12.II 1926.

Fowler, Gene. Father Goose, the story of Mack Sennett. New York, 1934.

Goll, Ivan. La Chapliniade ou Charlot poète. Paris, 1919.

Henry, Pierre. La leçon de l'opinion publique.—«Cinéa-Ciné pour tous», Paris, № 13, 15.V 1924.

Huff, Theodor. Charlie Chaplin. New York, 1951.

Karno, Fred. Les débuts de Charlot.—«Vu», 1.IV 1931.

Knight Arthur. The Two-Reel Comedy, Its Rise and Fall.—«The Penguin Films Review», London, № 9, V 1949.

- L e p r o h o n**, Pierre. Charlot, ou la naissance d'un mythe. Paris, 1935.
- L e p r o h o n**, Pierre. L'évolution artistique de Chaplin.— «Ciné-club», Paris, I—II 1948.
- L e v i n s o n** André. Le personnage de Charlot.— «Cinéa-Ciné pour tous», № 43, 44. VIII 1925.
- L o p e z**, M. V. Charles Chaplin, el genio del cine. Buenos-Aires, 1943.
- M i n n e y**, Rubeigh-James. Chaplin — the Immortal Tramp. London, 1954.
- P a y n e** Robert. The Great God Pan. New York, 1952.
- P o u l a i l l e**, Henry. Charlie Chaplin. Paris, 1927.
- R a m o n d**, Edouard. La passion de Charlie Chaplin. Paris, 1927.
- R i m**, Carlo. Charlot à Paris.— «Vu», 1.IV 1931.
- S a d o u l**, Georges. Histoire générale du cinéma. Paris, 1945—1954. t. III. Le cinéma devient un art; vol. 1. L'avant guerre, chap. XVI: Mack Sennett et les débuts de Chaplin (1912—1914); vol. 2. La première guerre mondiale, chap. XXI: Naissance de Charlot (1915—1916); chap. XXVIII: L'écurie Mack Sennett (1915—1920); chap. XXX: Charlot le révolté (Chaplin 1917—1919).
- S e n n e t t** Mack. Comment j'ai découvert Charlot.— «Vu», 18.IV 1931.
- Studios américains**. Le studio de Charles Chaplin.— «Cinéa-Ciné pour tous». Paris, № 60, 1.V 1926
- T e d e s c o**, Jean. Essai d'une psychologie de Charles Chaplin.— «Cinéa-Ciné pour tous», Paris, № 13, 15.V 1924.
- T u l l y**, Jim. The King of Laughter.— «Esquire», VII, 1937.
- V i a z z i**, Glauco. Chaplin e la critica. Bari, 1955.

ОГЛАВЛЕНИЕ

Г. А. Авенариус и его книга о Чаплине. <i>Р. Н. Юренев</i>	5
Глава первая	
1889—1913	15
Глава вторая	
1914	41
Глава третья	
1916—1917	93
Глава четвертая	
1918—1922	153
Глава пятая	
1923	209
Фильмография	240
Библиография	263

Георгий Александрович Авенариус

Чарльз Спенсер Чаплин
Очерк раннего периода творчества

•

*Утверждено к печати
Институтом истории искусства
Академии наук СССР*

•

Редактор издательства *О. К. Логинова*
Технический редактор *А. П. Гусева*
Оформление художника *Н. А. Седельникова*
Корректоры *Р. Ф. Астафьева* и *Л. А. Розыбакиева*

•

РИСО. АН СССР № 81-121 В. Сдано в набор 31/III 59 г.
Подписано к печати 9/X 1959 г. Формат $84 \times 108^{1/16}$
Печ. л. 16,75 = 27,47 усл. печ. л. + 1 вклейка = 23,8 уч.-издат. л.
Тираж 30000 экз. Т-10459. Изд. № 2932 Тип. зак. № 1712
Цена 18 руб. 50 коп.

•

Издательство Академии наук СССР
Москва, Б-62, Подсосенский пер., 21
2-я типография Издательства АН СССР
Москва, Г-99, Шубинский пер., 10

